



ISSN 0208—2551

9'2000

МАСТАЦТВА





Юрый Якавенка. На прыколе. Афорт, 1999.

Галоўны рэдактар
Аляксей
ДУДАРАЎ.

Рэдакцыйная
калегія:
Юрась
БАРЫСЕВІЧ,
Вячаслаў
ВАЙТКЕВІЧ,
Людміла
ГРАМЫКА,
Арнольд
МІХНЕВІЧ,
Таццяна
МУШЫНСКАЯ,
Дзмітрый
ПАДБЯРЭЗСКІ
(намеснік
галоўнага
рэдактара),
Вячаслаў
ПАЎЛАВЕЦ,
Уладзімір
РЫЛАТКА,
Анатоль
СМОЛЬСКІ
(намеснік
галоўнага
рэдактара),
Рычард
СМОЛЬСКІ,
Уладзімір
ТОЎСЦІК,
Валянціна
ТРЫГУБОВІЧ.

Адрас рэдакцыі:
220029, Мінск,
вул. Чырвоная, 1.
Тэл.: 289-34-67,
289-34-68.

Разліковы рахунак
Дзяржаўнага
прадпрыемства
"Дом прэсы"
№ 3031202930019
у Славянскім
аддзяленні
Белбизнесбанка
г. Мінска, код 884
(часопіс
"Мастацтва").

Дзяржаўнае
прадпрыемства
"Дом прэсы"
Дзяржаўнага
намітэта
Рэспублікі
Беларусь на друку.

© "Мастацтва",
2000.

1 "Мастацтва" № 9

Часопіс Міністэрства культуры Рэспублікі Беларусь

Выдаецца
са студзеня
1983 года

МАСТАЦТВА

№ 9 (213) верасень 2000

Уладзімір КОНАН **2** ЭСТЭТЫКА
Мастацкая культура Беларусі
эпохі Рэнесансу

Людміла ГРАМЫКА **14** ТЭАТР
Мой тэатр

Аляксей ХАРАК **16** ВЫЯЎЛЕНЧАЕ МАСТАЦТВА
Ад кветкі да...
Гісторыя пераўвасаблення

Наталля ЗУБРОВІЧ **16** **Паміж двума светамі. Галоўнае — колер**

Ала ГАЛЭТА **20** **Праз акно**

Алег СУДЛЯНКОЎ **22** **Выйсці за межы будзённага**

Наталля ГУЛІДАВА **24** **Людзі і рэчы ў работах Ю.Пэна**

Алесь ТАРАНОВІЧ **27** **Зацікаўлены позірк знутры**

Вольга УГРЫНОВІЧ **36** **Кераміка агню**

Нэлі БЕКУС-ГАНЧАРОВА **29** МАСТАЦКАЕ ФОТА
Працаўнікі Себасцьяна Сальгада

Алена ЯСКЕВІЧ **33** ГІСТОРЫЯ МАСТАЦТВА
Дзейснае падзвіжніцтва

Дзмітрый ПАДБЯРЭЗСКІ **39** ФЕСТИВАЛІ
Патрыёты Замкавай гары

Галіна БАГДАНАВА **43** НАРОДНАЯ ТВОРЧАСЦЬ
Неспазнанае неба інсцінасі

Рыгор ШАУРА **45** **Знаёмім з удзельнікамі выстаўкі**

Анастасія САПРАНКОВА **41** МУЗЫКА
Міхал Ельскі як даследчык
гісторыі музычнага мастацтва Беларусі

Зінаіда НЕСЦЯРОВІЧ, **51** **Дыскаграфія**
Дзь.МУХАВЕЦ,
Дзмітрый ПАДБЯРЭЗСКІ

Якаў ЛЕНСУ, Фелікс ВІЛЬКІН, **47** ДЫЗАЙН
Рынкавай філасофіі не мінуць
Анатоль ЦЕХАНОВІЧ

53 ПАДЗЕІ, ФАКТЫ, ІНФАРМАЦЫЯ
Хроніка мастацкага жыцця

55 **Summary**

56 **Старонкі календара: кастрычнік 2000**

Наш
Internet адрас:
www.ibamedia.com.

Тэхнічная
падтрымка
старонкі
даступна на
iba M3 DIA
www.ibamedia.com

На першай старонцы
вкладкі:
Юрый Якавенка.
Гадзіннік.
Афорт, 1999.

Мастацкая культура Беларусі эпохі Рэнесансу*

Уладзімір КОНАН

3. Пачатак рэнесансавай культуры: Францыск Скарына

“Напачатку было Слова (...). У ім жыццё было, і жыццё было святлом для людзей. І святло ў цемры свеціць, і цемра не агарнула яго”. Пачатак Евангелля паводле апостала Яна. Верагодна, гэтыя ўзнёслыя вершасказы натхнялі юнака Францішка, сына Лукі Скарыны з Полацка, на асветніцкае падзвіжніцтва: у маленстве — на вучобу ў родным месце, пасля — на вандроўкі па навуку ў далёкі Кракаў, яшчэ больш далёкую Падую, іншыя універсітэцкія гарады. Урэшце — на ахвярнае служэнне Слову і народу “паспалітаму простаму”.

Пра доктара лекарскіх навук Скарыну можна было б сказаць (з некаторымі папраўкамі) словамі яго ж апалогіі евангеліста Лукі: “... Будучы лекарам телесным досконалым, видяй вси речи телесныя, иже суть суетны и минуци, возже ле быть лекарем душ наших, еже на образ и на подобенство превечного Бога сотворенных”¹. А папраўка датычыць “рэчаў мінушчых” — нашага зямнога, сацыяльнага і духоўнага жыцця. Беларускі асветнік следам і адначасова з іншымі рэнесансавымі гуманістамі хацеў вызваліць свой народ ад “суетнасці”, наблізіць яго да Слова — боскай і людской мудрасці.

Аналіз асноўных вынікаў скарыназнаўства дазваляе зрабіць выснову: пакуль што спадчына асветніка ўпісвалася ў кантэксты гісторыі літаратуры, эстэтычнай і грамадска-філасофскай думкі, кнігазнаўства, кніжнай графікі Беларусі. Менш за ўсё даследчыкі закранулі ўплыў Скарыны на беларускую тэалогію, публіцыстыку і мастацкую культуру ў сэнсе іх пераходу ад сярэднявечавага спірытуалізму да рэнесансавога гуманізму. Між тым ён і тут быў пачынальнікам: можна казаць, прынамсі, пра беларускую багаслоўскую думку і публіцыстыку, што ў XVI–XVII стст. яны развіваліся пад знакам Скарыны. У першым раздзеле гэтага даследавання (“Гістарычны і духоўны партрэт эпохі”) мы ўжо вялі гаворку пра рэнесансавы сінтэз багаслоўскага красамоўства, хрысціянскай асветніцкай публіцыстыкі і палемічнай літаратуры, спалучэнне ў іх “зямнога” і “нябеснага” планаў, узаемазбліжэнне рэлігійна-трансцэндэнтных і свецкіх, іманентных ідэалаў і каштоўнасцяў. Тут паспрабуем развіць гэтую тэму на аснове аналізу твораў асветніка і бібліста.

Пачатак, або зярно, гэтага сінтэзу ёсць у агульнай назве перакладзеных ім кніг: “Бівлія

руска выложена доктором Франциском Скориноу из славнаго града Полоцка *Богу ко чти и людем посполитым к доброму научению*” (вылучана мною. — У.К.). Падкрэсленая частка назвы паўтараецца ў многіх пасляслоўях Скарыны — перакладчыка і выдаўца. Богу для шанавання — гэта нябесны, духоўны, царкоўны план, а “людям посполитым” (простым, грамадскім, свецкім) для навукі — план зямны, сацыяльна-этычны, функцыянальны, у пэўным сэнсе і палітычны. Сярэднявечныя малітвы, красамоўныя “словы”, “прытчы”, “жыцці” — гэта погляд у неба, парыв да Бога, нярэдка нават літаратурныя ўцёкі ад “грэшнай” зямлі і ўласнага цела, сутэльная трансцэндэнцыя, калі гаварыць філасофскімі паняццямі. Скарына пачаў новую, свецкую, рэнесансавую тэалогію: не забываўся пра неба, малітоўна звяртаўся да Бога ў Тройцы адзінага, але не зганьбаваў зямное, грамадскае быццё, свецкую навуку, культуру, штодзённыя людскія клопаты, урэшце — справы дзяржаўныя, прававыя, адным словам, “паспалітыя” — грамадскія. Як ужо гаварылася, Рэнесанс моцна стаіць на зямлі, але падпірае неба; або, кажучы словамі тагачаснага філосафа Марсіліа Фічына, усё разнастайнае звязвае ў адзінае.

Можна казаць пра паяднанне ўзнёслага-малітоўнага і прагматычнага, багаслоўскага і маральна-выхаваўчага аспектаў, боскай і людской мудрасці ў тлумачальных каментарых Скарыны да Бібліі. Даволі часта нябесныя і зямныя планы пастаўлены ў адзін шэраг як аднародныя сутнасці і функцыі. Асабліва ў прадмове да Псалтыра — адной з найбольш функцыянальнай для той пары кнігі. Псалмы, вучыць асветнік, ёсць “сокровище всех драгих скарбов, всякий немощи, духовные и телесныи, уздравляют, душу и смысл освещают, гнев и ярость усмирят, мир и покой чинят, смутки и печаль отгоняют, чювствие в молитвах дають, людей в приязнь зводят, ласку и милость укрепляют, бесы изгоняют, ангелы на помощь призывают”. З практычнага боку гэты ўзнёслы панегірык успрымаецца як натхнёна-эмацыянальныя рэкамендацыі лекара душы і цела чалавечых. Паслухаем далей: “Псалом жесткое сердце мякчить и слезы с него, яко бы со источника, изводит. Псалом есть ангельская песнь, духовный темьян, вкупе тело пением веселит, а душу учит (...). Там ест справедливость. Там ест чистота душевная и телесная. Там ест наука всякой правды. Там мудрость и разум досконалый. Там ест милость и друголюбство без лести и все иншии добрые нравы, яко бы со источника, оттоле походят. Там ест великая тай-

на о Боже в Троице едином и о воплощении господа нашего Исуа Христа”².*

Рэкамендуючы чытачам кнігу Іова, Скарына таксама па-мастацку вобразна спалучае ў сваёй асобе багаслоўскія і лекарскія функцыі: “В сих книгах открыл ест нам Бог великие тайны святым Иовом. Напервей, чего ради Господь Бог на добрых и на праведных допускает беды и немощи, а злым и несправедливым дает счастье и здравие (...). И всякому человеку потребна чести, понеже ест зеркало жития нашего, *лекарство душевное*, потеха всем смутным, наболей тым, они же суть в бедах и немощах положены, надежда истинная востания из мертвых и вечного живота” (вылучана мною. — У.К.) (II. 707–708). Прапануючы Кнігу Прытчаў у сваім перакладзе, асветнік таксама ставіць у адзін шэраг нябесныя і зямныя каштоўнасці: “Про то я, Франциска, Скоринин сын с Полоцка, в лекарских науках доктор, разумее сее, иже без добрых обычаев не ест мощно почтнее жити людем посполите на земли, казал есми тиснути Притчи или Присловия премудраго Соломона, сына Давыдова, царя Израилева руским языком *наперед ко чти и ко похвале Створителю, Спасителю, Утешителю Богу в Троице единому и пресвятой, преблагославленной, пречистой матери его Марии и все небесным чином, и святым, и святыцам Божиим; потом людем простым посполитым к пожитку и ко размножению добрых обычаев, абы, научившись мудрости, добре живучи на свете, милостивого Бога хвалили...*” (вылучана мною. — У.К.). Тут жа Скарына ўдакладніў: кнігу Прытчаў карысна чытаць людзям усіх станаў і здольнасцяў — разумным і не вельмі разумным, багатым і бедным, маладым і старым, а найбольш тым, хто хацеў бы навучыцца добрым звычаям, пазнаць мудрасць і навуку (III. 294–295). Гэтую ж асветніцкую думку ён развівае ў прадмове да кнігі Ісуа Сірахава, зноў акцэнтуючы ўвагу на адзінстве боскай мудрасці і заслужанага грамадскага жыцця: “Просто ж и для похвалы Божей и для посполитого доброго, и размножения мудрости — умения, опатренности, разуму и науки приложил есм працу выложить книгу сию на русский язык...” (вылучана мною. — У.К.) (III. 515).

З гледзішча рэнесансаво-гуманістычнага тлумачэння Бібліі вельмі цікавае “Сказание доктора Франциска Скорины с Полоцка в книги Второго закону Моисеова”. Гэта, па сутнасці, — лаканічны выклад трактата аб прававым грамадстве, дзяржаве і этычных падставах гэтых сацыяльных арганізацыяў. Маральнай падставой прававой дзяржавы, паводле Скарыны, ёсць евангельскі катэгарычны імператыв: “Вось ўсё, што хочаце, каб вам рабілі людзі, дык тое рабіце і вы ім, бо ў гэтым закон і прарокі” (Мф. 7: 12). Скарынавы каментары да евангельскага катэгарычнага імператыву (такую назву ён атрымаў у этыч-

най тэорыі Імануіла Канта) грунтуюцца на адзінстве маралі і права, што было характэрна для сярэднявечавай і рэнесансавай свядомасці: “Тым же обычаем, — гаворыць нам Скарына, — и ныне единый каждый человек, имея разум, познает, иже непослушние, убийство, прелюбодеяние, ненависть, татба, несправедливость, злоимание, неволя, досаждение, гордость, злоречение, нелютость, клеветение, зависть и иная тым подобная злая быти, понеже сам таковых речей от иных не хощет терпети. А тако прежде всех законов или прав писаных закон прироженный всем от господа Бога дан ест и весь во едином словом скончивается: “Возлюбии ближнего своего, яко сам себе” (Мф. 22: 39) (I. 603).

Погляд Скарыны на евангельскі катэгарычны імператыв як натуральны, “прироженный” закон, які напісаны “в серци каждого человека”, адпавядае пантэістычнаму светапогляду рэнесансавых гуманістаў. Для іх свет боскі і зямны не палярныя, яны паяднаны духоўнай субстанцыяй, што выходзіць ад Бога. Гэтага аднаго закона было б дастаткова для гарманічнага сужыцця добрых людзей — хрысціян. Але рэальнае грамадства недасканаласць, у ім шмат людзей злых, яны страцілі закладзены ў людскія сэрцы маральны закон. Таму ўзнікла неабходнасць існавання дзяржавы і пісанага права: “И вчинены суть права, или закон для людей злых, абы, боячися казни, усмирили смелость свою и моци не имели иным ушкودити, и абы добрыи межи злыми в покои жити могли...” (I. 604).

Тут жа Скарына прапанаваў кароткі план сістэмы заканадаўства, які ўлучаў права “паспалітае” (грамадзянскае), “язычаскае” (міжнароднае), “царское” (дзяржаўнае), “рыцарскае, або ваеннае”, “месцкае” (гарадское), марское, купецкае (гандлёвае). Усе гэтыя правы і законы грунтуюцца як на “удненні” (аснове) — на біблейскім законе і Хрыстовай “багадаці”. Паводле меркавання даследчыкаў гісторыі права (Язэп Юхо і інш.), прававая канцэпцыя Скарыны ўплыла на Статут Валікага Княства Літоўскага 1529 года і наступныя яго рэдакцыі — 1566 і 1588 гадоў.

У заключэнне паспрабуем адказаць на асноўнае пытанне гэтага раздзела даследавання: у якой меры творчасць і кніжна-асветніцкая дзейнасць Скарыны ўздзейнічалі на беларускую мастацкую культуру эпохі Рэнесансу — эстэтыку, паэтыку, красамоўства, выяўленчае мастацтва ды іншыя яе кампаненты? Трэба пагадзіцца, што ўжо самі першадрукарскія ілюстраваныя кніжкі Святога Пісання, апублікаваныя масавым для таго часу тыражом, не маглі не зрабіць глыбокага ўражання на грамадскую свядомасць і ўспрымаліся яны, верагодна, не толькі як пераварот у галіне асветніцтва, але і як з’ява эстэтычная, мастацкая.

У традыцыі хрысціянскай эстэтыкі было адносіць катэгорыі прыгожага і ўзнёслага да аднаго з атрыбутаў Бога-Творцы і ягонага Тварэння. Рэнесансавыя гуманісты выкарысталі гэты аргумент для апраўдання эстэтычнай каштоўнасці прыроды і мастацтва. Характэрны для іх эпохі эстэтызм, погляд на Сусвет як прыгожы

* Далей спасылкі даюцца па кн.: Біблія: Факсімільнае ўзнаўленне Бібліі, выдадзенай Францыскам Скарына ў 1517–1519 гг.: У 3 т. Мн., 1990–1991. Рымскія лічбы абазначаюць том выдання, арабскія — старонку кнігі.

твор дасканалага Майстра, верагодна, паўплываў на Скарынаў пераклад Бібліі. Такі “эстэтычны ўхл” можна знайсці, бадай што, у кожнай перакладзенай ім кнізе. Вось славуты першы радок Бібліі ў Скарынавай рэдакцыі: “В начале сотвори Бог и небо и землю, земля же не плодотворна и не украшена (вылучана мною. — У.К.). У царкоўна-славянскай рэдакцыі першаствораная зямля ацэньваецца як “невидима и пуста”; у сучасным рускім перакладзе — “безвидна и пуста”. Дарэчы, славутая Астрожская Біблія Івана Фёдарова (1581—1582) амаль цалкам паўтарае Скарынаў пераклад з той жа эстэтычнай акцэнтацыяй: “Искони сотворил Бог небо и землю, земля же не плодотворна и не украшена”. Фрагментарны аналіз кананічных тэкстаў царкоўна-славянскай, сучаснай рускай і Скарынавай Бібліі сведчыць пра ўплыў пантэістычнага светапогляду рэнесансавай эпохі на літаратуры, у пэўных рамках вольны пераклад беларускага асветніка. Эстэтычныя паняцці і ацэнкі, якіх няма ў царкоўных перакладах, ёсць у Скарыны. Для зручнасці вылучым іх курсівам:

“Аз же видех безумных и укоренящихся, но абие поядено бысть их жалище. — Видел я, как глупец укореняется, и тотчас проклял дом его. — *Аз видел безумного и ускоренного и злоречих красоте его*” (Іоў 5:3). “Прими же высоту и силу, в славу же и в честь облечись. — Укрась же себя величием и славою, облечись в блеск и великолепие. — *Облеци на ся красу и на вышнюю воздвигнися; и буди славный и в красные облечись ризы*” (Іоў 40: 5). “Се еси добра, искренная моя, се еси добра; очи твои голубиные. Се еси добр, брат мой, и еще красен. — О, ты прекрасна, возлюбленная моя, ты прекрасна! Глаза твои голубиные. О, ты прекрасен, возлюбленный мой, и любезен! — *Се ты красна еси, приятелю мой, се ты красна еси: очи твои голубици. Се ты красен еси, любый мой, и лепый*” (Песня песняў 1:14—15). “Мерзость же грешнику богочестие. — Грешнику же страх Господен ненавистен. — *Грешнику же мерзка есть мудрость*”. (Ісус Сірахаў 1:25). “Не возбрани словесе во время спасения. — Не удерживай слова, когда оно может помочь. — *Не сокрой мудрости в лепоте ея...*” (там сама 4:27). “Буй неблаготворно поносит. — Глупый немилосердно укоряет — *Безумный прикро отмолив*” (там сама 18:18). “Мнози подоша злата ради, и бысть погуба прямо лицу их. — Многие ради золота подверглись падению, и погубель их была пред лицом их. — *Мнози впади суть в грех для набытия злата: и учинена есть в красе его погубель их*” (там сама 31:6). “Слава высоты, твердь чистоты, зрак неба в видении славы. — Величие высоты, твердь чистоты, вид неба в славном явлении! — *Высокость тверди есть красота Божия, и лепота небесная сень видение славы*” (там сама 43:1). Како потемне злато, изменися сребро доброе! — Как потускнело золото, изменилось золото наилучшее! — *Яко затемнело злато, и променися краска наилучшая!*” (Плач Іерэміі 4:1). “Лучше безучастье с добродетелию, бессмертие бо есть в память ея”. — “Лучше бездетность с добродетелью, ибо па-

мять о ней бессмертна”. — “О, яко велии прекрасныи есть народ из ясностью, несмертельна убо есть память его” (Прамудрасць 4:1).

Такім чынам, у фрагментах з кнігі Іова стараславянскаму *жилицу* і рускаму *дому* ў Скарынавым перакладзе адпавядае *красота*, а *силе і славе* — сучасная беларуская *краса*; словазлучэннем “в славу и честь облечись” і “облечись в блеск и великолепие” адпавядае “в красные облечись ризы”. У пастаральным звароце пастушкі да пастыра вызначэнне “се ты добр” перакладзена “се ты красен”. У фрагментах з кнігі Ісуса Сірахава словам *богочестие* (стараславянскі варыянт) і *страх Господен* у Скарыны адпавядае *мудрость*; гэтак жа цэлым словазлучэнням, якія абазначаюць магчымасць выратавання і дапамогі праз слова, адпавядае Скарынава “не сокрой мудрости в лепоте ея” (стараславянскае “лепота” азначае найперш “прыгажосць” і “добра”); вызначэнням кананічных тэкстаў Бібліі *неблагодарно* і *немилосердно* адпавядае Скарынава *прикро* (сучаснае беларускае “прыкры”, сінонім “брыдкі”). У разуменні Скарыны людзі спакушаюцца не толькі золатам, але і яго *красой*. Велічанне неба ў той жа кнізе Сірахава перадаецца эстэтычнымі ацэнкамі: “высокость тверда есть красота Божия и лепота небесная”. Такіх эстэтычных эквівалентаў для духоўных і зямных каштоўнасцяў у Скарынавай рэдакцыі Бібліі знойдзецца вельмі шмат.

Ёсць падставы думаць, што рэнесансавы эстэтычны сінтэз улучаў у сістэму сваіх каштоўнасцяў не толькі антычную класіку і хрысціянскую духоўнасць, але і традыцыі народнай культуры. Гуманіст Скарына не быў прыхільнікам тых крайніх плывяў сярэднявечага рыгарызму, якія адмаўлялі эстэтычную каштоўнасць прыроды і свецкага мастацтва. Ніколі не праклінаў тых, хто, паводле яго прадмовы да Кнігі Эклезіяста, бачыць сваё шчасце ў “красе і моцы цялеснай”. Праўда, гэтую красу ён уяўляў не натуралістычна, яна мела таксама сімвалічны сэнс. Гімнам людскай красе гучыць заключны радок яго анатацыі да апошняга раздзела Кнігі Іова: “И о славе Иове, и о сынех и дщерях его, яко красны беша...” (II. 803). Наогул жа, паводле словаў Скарыны: “Гасподь Бог все учинил красно в час свой”. Але краса ўсіх рэчаў пад Сонцам мае свой пачатак, час квітнення і час памірання. Гэтым элегічным настроем прасякнута любая Скарыне Кніга Эклезіяста. Чалавек ратуе толькі яго далучанасць да вечных праўды, красы і справядлівасці, абвешчаных праз Святое Пісанне. Не адмаўляў асветнік сярэднявечай трактоўкі красы ў яе дэкаратыўна-прыкладным значэнні: паэзія і музыка псалмоў упрыгожваюць святыя дні і царквы, а ў штодзённым жыцці яны “женам набожным молитвы и покраса”. Сінонімы паняцця красы ў ягоных тэкстах — *пригожае*, *чудное* (“чудное к римляном послание” апостала Паўла), *нарядное* (евангеліст Лука “писал ест о Слове Божиим навывшей, наистей и нарядней, нежели иные”). Паняцце агіднага найчасцей пазначана тэрмінамі *прикры* і *неуставичны*. Яны не маюць у творчасці

Скарыны самастойнага сэнсу, служаць па кантрасу для апалогіі праўды, добра і красы.

Катэгорыі *ўзнёслага* ў хрысціянскай эстэтыцы звычайна ёсць атрыбут нябеснай, боскай вышыні і яе зямных сімвалаў — царквы, малітвы, боскіх праведнікаў. Скарына шчодро карыстаўся рознымі варыянтамі гэтага паняцця: *высокость, превышный, великомощность, великая высь, велемощность*. Кніга Іова раскрывае дыалектыку ўзаемапераходу малога і вялікага, нізкага і высокага. Той, хто непрыкметны і сціплы ў грэшным свеце, паднімаецца на вышыню духоўнымі подзвігамі. Так, боская моц “возводит смиренны на высоту, и немощные приводят к полному здравью” (II. 722). Таксама боская мудрасць “уносиць паніжанага”, сказана ў анатацыі да аднаго з раздзелаў Кнігі Ісуса Сірахава. Ёсць таксама патрыятычны, нацыянальна-адраджэнскі сэнс катэгорыі *ўзнёслага* ў Скарынавых творах. Маюцца на ўвазе велічальныя тытулы, якімі надзяляюцца родныя гарады Полацк, Віліня і гасцінная Прага: яны ўсюды ў яго *великия, славыныя, великаславыныя*. Урэшце сустракаюцца ў яго агідныя або камічныя аспекты псеўдавысокага, асабліва тады, калі гутарка ідзе “о повышении безумного и раба”, недалёкага чалавека, нявольніка свайго або чужой непасветленай волі. Не абмінуў наш асветнік цэнтральнай катэгорыі антычнай эстэтыкі — *меру*. У апалогіі Кнігі Ісуса Сірахава ён закранае паняцце *мернасці*, надаючы яму не толькі маральна-эстэтычны, але і сацыяльна-эканамічны, нават касмічны сэнс. Скарына, як большасць рэнесансавых творцаў, бачыў у гэтым паняцці аснову універсальнай гармоніі грамадскага жыцця, навукова-асветнай і творча-мастацкай дзейнасці. Але для хрысціянскага ідэалу гэтай меры, або, паводле Арыстоцеля, *златой сярэдзіны*, недастаткова. Для высокага і гераічнага характэрна бязмернасць з дадатным знакам. Беларускі гуманіст не быў лібералам-пазітывістам, ён схіляўся хутчэй да ўзнёслага гераізму, чым да гарманічнага самаспакою.

Катэгорыя трагічнага прысутнічае ў спадчыне Скарыны не ў форме катэгорыі, а сюжэтна, у якасці канкрэтнай жыццёвай і мастацкай сітуацыі, апісваецца словамі “беды и немощи”, “короткость и беды живота человеческого”. Паводле хрысціянскага і папярэдняга стаічнага ідэалу, разуменне непазбежнасці пакуты і прымірэнне з трагедыяй быцця — прыкмета мудрасці. Скарына прымаў гэты ідэал. Асноўным матывам выдання Кнігі Іова на роднай мове ён называе ўсведамленне найвышэйшай мудрасці ў роздуме пра смерць, прыманне накіраваных пакутаў як шляху духоўнага самаўдасканалення. Супрацьлеглая трагічнаму катэгорыя камічнага самастойна не выявілася ў творчасці беларускага асветніка, што адпавядала не толькі хрысціянскаму ўзнёсламу рыгарызму, але і рэнесансаваму эстэтызму. Багатая сфера камічнага тады развівалася пераважна ў традыцыйнай народнай творчасці. Толькі пазней (канец XVI—XVII ст.) народная смехавая культура з яе карнавальна-гротэскавымі сюжэтамі і вобразамі паступова пранікала ў напэўна-афіцыйную і элітарную культуру.

Тым звыном, якое злучае красу, ісціну, дабро і справядлівасць, адным словам, яднае эстэтыку і этыку, для рэнесансавых гуманістаў быў ідэал дасканалага чалавека і грамадства. І не толькі для іх, бо кожная эпоха стварае ідэал *героя свайго часу*. Гэта і ёсць тое, што ў антычнай эстэтыцы адпавядала паняццю *калакагамыя* (ад старагрэчаскіх *calos* — прыгожы + *agathos* — добры). Рэнесансавая культура стварала вобраз усебакова здольнага чалавека, майстра свайго справы, грамадскага дзеяча. Для Скарыны такім быў “мілоснік навукі і мудрасці”, адукаваны і мудры дзяржаўны дзеяч. Вось тут у ідэале краса яднаецца з добром. Ключавым паняццем Скарынавай сацыяльнай этыкі была *згода*, гармонія паміж людзьмі, народамі, дзяржавамі. Ад згоды “все доброе всякому граду и всякому собранию приходит, незгода бо и наибольшие царства разрушать”: гэта адна з ключавых ідэяў прадмовы да кнігі “Другі закон”. Але, падкрэсліваюцца, не ўсялякая, а толькі заснаваная на добрай волі згода адпавядае імператывам маралі і права. Згода несумленных людзей толькі павялічвае зло ў людскай супольнасці. Для розных адценняў згоды Скарына карыстаецца сінонімамі і блізказначнымі паняццямі: *миласць, ласка, мир, покой, добры умысел, справядливасць, цнота, чуйнасць, параднасць*.

У заключэнне гэтага раздзела даследавання падсумуем літаратурную творчасць Францыска Скарыны.

Апублікаваныя Скарынаю пяцьдзесят прадмоваў да біблейскіх кнігаў складаюць аснову яго арыгінальнай літаратурна-публіцыстычнай спадчыны. Уведзеныя ім варыянты назваў уступных тэкстаў адлюстроўваюць асаблівасць іх зместу, структуры і стылістыкі. Ягоныя *предглаголия* звычайна канцэптуальныя, большыя памерам, як правіла, складаюцца з некалькіх сэнсавых часткаў: абагульненнай філасофскай, маральна-дыдактычнай ці тэалагічнай сентэнцыі (“Всяко писание Богом водхновенно полезно ест ко учению и ко обличению, исправлению и ко наказанию правды”), агульнай характарыстыкі зместу і структуры кнігі, яе аўтара і яе герояў (“Книгу сию, рекомую Премудрость, написал ест Филон философ греческим языком, яко о том кажет святыи Герасим в предмолве своей, еже пишет в сию книгу”), гістарычных, філалагічных, юрыдычных і тэалагічных каментароў да адпаведнай кнігі, тлумачэння этымалогіі яе назвы (“Исус Сирахов, он же написал ест книгу сию еврейским языком, и потом из еврейского языка преложил ест на греческий язык на прозбу Птолемея Евергета, царя египетского...”), падрабязнай анатацыі, асабліва да кнігаў апавядальна-гістарычнага або сюжэтна-фабульнага зместу (“Книги первые Моисеевы суть Бытия. В них же пишеть о сотворении света, о зачале людского поколения, о разделении языков и земли, и о роде еврейском и внияти их даже до Египту”), тлумачэнняў на конт прыпынкаў перакладу і характару выдання (“Так же положил есми на боцех (палях тэксту. — У.К.) некоторые слова для людей простых, не рушаючи самое Псалтыри

ни в чем же, яко суть онагри и чередеево жилище, и хлябие и иные слова, которые суть в Псалтыри неразумныи простым людем, найдутъ е на боцех руским языком, что которое слово знаменуеть").

У некаторых прадмовах Скарына вызначае яшчэ кода чытачоў, якім прапануецца кніга ("И всякому человеку потребна чести, понеже ест зеркало жития нашего, лекарство душевное, потеха всем смутным, наболей тым, они же суть в бедах и немощах положены..."), яе выхваляча-эстэтычныя функцыі ("Псалом жестокое сердце мякчитъ и слезы с него, яко бы со источника, изводитъ. Псалом ест ангельская песнь, духовный темьян, вкупе пением тело веселитъ, а душу учить"). Выдавец і перакладчык звычайна яшчэ абвясчае ў прадмове сваё аўтарства, сваю кампетэнцыю і мэту ("Прото ж я, Францишек, Скоринин сын с Полоцка, в лекарских науках доктор, знаючи сее, иже ест наивышшая мудрость розмышление смерти и познание самого себе, и въспоминание на приидущие речи, казал есми тиснути книгу святого Иова руским языком Богу ко чти и людем посполитым к научению"). Скарынаўскія "сказанні", напісаныя да кніг "Апостал", 1-ай і 2-ой Кнігаў Царстваў і да Кнігі Быцця, як правіла, — кароткія анатацыі з лаканічнымі тлумачэннямі інфармацыйнага характару, нярэдка з ацэнкаю значэння кнігі ("В сей малой книзе, рекомой Руф, о великой речи пишеть, то ест о початку родов царских; с них же потом изволил ест господь Иисус Христос нашего ради спасения народитися...").

Дзве "прадмовы" (варыянт — "предъмольва") да Кнігі Ісуса Сірахава і Дзеяў святых апосталаў вылучаюцца сярод звычайных "предъсловий" канцэптуальнасцю, шырынёй светапогляду, у пэўных межах вольным філасофстваваннем. У першай ёсць узнёслыя словы пра навуку і мудрасць, выказаныя з нагоды найбольш філасофскай, напэўністай паводле зместу кнігі Ісуса Сірахава, унука аднаго са славетных сямідзесяці двух перакладчыкаў Бібліі з яўрэйскай і арамейскай моваў на грэчаскую мову (Септуагінта — грэчаская першакрыніца старазапаветных кнігаў Бібліі), дзе, на думку асветніка, ёсць не толькі боская (Саламонава), але і свецкая (Арыстоцелева) мудрасць. Там жа — апалогія мудрага Пталамея III Евергета (Дабрадзеля), паводле словаў Скарыны, другога цара Егіпта пасля Аляксандра Македонскага, таго Пталамея, "милосника науки и мудрости", з ініцыятывы якога ствараўся першы звод Бібліі на міжнароднай тады старагрэчаскай мове (III. 509—511). А ў прадмове да Дзеяў апостальскіх наш першы свецкі біблеіст, здаецца, справядліва згледзеў у евангелісце Луку свайго нябеснага патрона і калегу па прафесіі, які (пра гэта ўжо мы казалі на пачатку раздзела), дасканалы доктар, захацеў быць лекарам нашых душаў, створаных па вобразу і падабенству спрадвечнага Бога. Тут жа Скарына дазваляе сабе нават навуковую і эстэтычную ацэнку новазапаветных кніг: "... святыи Лука писал ест о слове Божием навывшней, наистей и нарядней, нежели иные"¹.

У жанры пасляслоўя Скарына таксама апіраўся на традыцыі славянскай рукапіснай кнігі і еўрапейскага кнігадрукавання. Яны лаканічныя, без назвы, але інфармацыйныя, да таго ж выконваюць пэўныя ідэалагічныя функцыі, дэманструюць хрысціянскі светапогляд перакладчыка і выдаўца. Напісаныя ім шэсцьдзесят два пасляслоўі падзяляюцца на поўныя, скарачаныя і кароткія. Ва ўсіх ёсць паведамленне аб заканчэнні кнігі ("Скончалася книга сия святого Иова с помощью Бога въ Троици единого...", "Доконано ест ко Титу послание святого славного учителя, апостола Христова Павла"). Кароткія пасляслоўі (толькі да паасобных пасланняў апостала Паўла) гэтым і абмяжоўваюцца. Але і тут — не толькі выдавецкая інфармацыя. Паняцце закончанасці (прынцып *finito*) было важным прынцыпам эстэтыкі і паэтыкі рэнесансавай мастацкай культуры, бо яна арыентавалася на класічную цэласнасць твора.

Тып скарачаных пасляслоўяў мае некалькі варыянтаў. Адны з іх улучаюць, апрача інфармацыі пра заканчэнне кнігі, звесткі пра выдаўца, перакладчыка і рэдактара, пра яго родны горад ("...Выложено и вытеснено з великою пилнотью Франциском Скориною из славного града Полоцка"). Спасылкі на вучоную ступень вар'іруюцца: "доктор", "у лекарских науках доктор", "в лекарстве и в науках доктор", "в лечебных науках доктор", "в науках вызволенных и в лекарстве доктор" (I. 827), пасляслоўі яшчэ маюць сімвал веры пісьменніка, часта са спасылкамі на хрысціянскі дагмат Тройцы і на культ "пречистое матери Марии"; пазначаюць месца выдання ("у старом месте Празском"; "у великом месте Празском"; "во славном месте Виленском"), дакладную дату выдання ("... лета по Божием нарожению тысящного пятьсотого и сегомогнадесеть, месеца августа, дня шестага", гэта значыць 6 жніўня 1517 года). Ёсць пасляслоўі, якія завяршаюцца кароткай малітвай Хрысту і святой Тройцы, каментарамі гістарычнага, семантычнага або іншага зместу.

Урэшце найбольш поўнае пасляслоўе да віленскага выдання "Апостала" змяшчае інфармацыю пра мэту выдання, пра караля і вялікага князя, структуру кнігі, нататкі на палях з тлумачэннем стараславянскіх слоў, пра фундатара выдання. Вось фрагмент пасляслоўя: "Доконана ест сия книга, зовемая Апостол, еже замыкает в себе наипервей Деания апостольская, потом послание светых апостол соборных седм, таж епистол светого Павла 14, лета по народженіи нашего Спасителя Иисуса Христа, Сына Божия, тысячного пятьсотого и двадесеть пятого, месеца марта, при держаніи наласскавшего господара Жикгимонта Казімировича, короля полского и великого князя Литовьскаго, и рускаго, и жомойтскаго и иных, во славном месте Виленском (...). Совершиши в дому почтнвого мужа Якуба Бабица, наистаршего бурмистра славного в великого места Виленскаго"².

Выдадзеная Скарынаю ілюстраваная Біблія на роднай мове беларусаў — бясспрэчная з'ява рэнесансавай культуры. Гэта было выданне пры-

ватнае, непадцензурнае, незалежнае ад царкоўнай і свецкай улады, багата ілюстраванае і ўпрыгожанае каляровымі прыфтамі, з навукова-папулярнымі каментарамі, хутчэй свецкімі, чым царкоўнымі. Напісаныя ім прадмовы і пасляслоўі адлюстравалі яго філасофскія, эстэтычныя, прававыя, рэлігійныя, педагагічна-асветніцкія погляды, высокі ўзровень нацыянальнай, дзяржаўна-прававой і асабістай самасвядомасці. У якасці крыніцаў для перакладу Бібліі ён выкарыстаў Септуагінту (старагрэчаскі пераклад Бібліі ў II ст. да н. э.), Вульгату (лацінскі пераклад Бібліі Ераніма Блажэннага, каля 405 г.), Чэшскую Біблію 1506 года і, безумоўна, мясцовыя старабеларускія сярэдневяковыя крыніцы.

Гуманістычнае Адраджэнне (Рэнесанс), як ужо адзначалася, рэабілітавала нацыянальныя мовы еўрапейскіх народаў, пераадолела манаполію лацінскай мовы, раней адзінай мовы навукі, асветы, высокіх жанраў мастацкай літаратуры. У Беларусі гэтую місію выканаў Скарына. Яшчэ сёння лінгвісты спрачаюцца пра мову асветніка: большасць лічаць яе старабеларускай літаратурнай мовай, іншыя ж згледзелі ў ёй беларускую рэдакцыю стараславянскай мовы. На мой погляд, апошнія не ўлічваюць варыянтнасць і шматстылёвасць старадаўняй беларушчыны, іншых сярэдневяковых і пазнейшых нацыянальных моваў на стадыі іх станаўлення. Відавочна, Скарына стварыў біблейскі, набліжаны да моўнай гутаркі, аднак усё ж урачысты стыль свае роднае мовы. Пазней, у XVII—XVIII стст., ён вар'іраваўся, аднак у сваёй аснове заставаўся такім жа адносна блізкім да стараславянскай мовы царкоўна-прапагандніцкім стылем.

Урэшце Скарына стварыў узоры паважлівага, узнёслага, амаль малітоўнага хвалення Бацькаўшчыны і роднай мовы. У прадмове да першай друкаванай кнігі "Псалтыр" урачыста абвясціў гістарычнае права быцця свае мовы, аргументуючы тым, што яго "милостивый Бог с того языка на свет пустил". А ў прадмове да Кнігі Юдзіф тлумачыў патрыятычны подзвіг гераіні як узор-архетып для добрых грамадзян, што не шкадуць сваіх скаргаў, працы і нават жыцця для айчыны і народа, дадаўшы да гэтай думкі ўзнёсла-паэтычную прытчу: "Понеже от прирощения звери, ходящие въ пустыни, знают ямы своя; птицы, летающие по воздуху, ведают гнезда своя; рыбы, плавающие по морю и в реках, чуютъ виры своя; пчелы и тым подобная боронятъ ульев своих, — тако ж и люди, игде зродилися и ускормлены суть по Бозе, к том месту великую ласку имають"³.

Скарына не адмаўляў сакральнага сэнсу царкоўнаславянскай мовы, традыцыйнай для праваслаўнай літургіі, яе інтэграцыйнай функцыі ў рэлігійным жыцці ўсходнеславянскіх народаў. Пра гэта сведчаць царкоўнаславянскія тэксты выдадзенай ім кнігі "Апостал", акафістаў і канонаў у "Малой падарожнай кніжцы". Дарэчы, у пасляслоўі да "Апостала" ёсць заўвага выдаўца, з якой, мабыць, вынікае, што беларускі асветнік пераклаў на беларускую мову ("руськи язык", паводле тагачаснай тэрміналогіі) усе кнігі Бібліі.

Вось гэты фрагмент: "Главы же, яко и во всех книгахъ Библии, Ветхаго и Новаго закона, мною на руськи языкъ выложеных, што которая в собе кратце замыкаетъ, ко знайдению скоро всякое речи потребное во божественных писаниях"⁴.

На думку даследчыкаў, біблейскія кнігі Скарыны выдаваліся для праваслаўных беларусаў ды іншых усходнеславянскіх народаў праваслаўнага веравызнання. Аднак з улікам таго, што Біблія Скарыны мела пераважна навучальна-асветніцкі кірунак і прапанавалася для самастойнага чытання ўсім вернікам, вучоным і простым, "паспалітым", можна быць упэўненым, што яе чыталі ўсе — праваслаўныя, католікі, пазней пратэстанты. Яна карысталася папулярнасцю ў рускіх старавераў. Як свецкі настаўнік і біблеіст, Скарына быў ідэальным хрысціянінам у сэнсе талерантнасці, заставаўся прыхільнікам адзінаства Хрысціянскай царквы, верагодна, прыхільнікам сусветнай царкоўнай уніі. Сваю Паскалію (царкоўны каляндар) ён адрасаваў праваслаўным вернікам, але не абмежаваўся сярэдневяковай храналогіяй "ад стварэння Сусвету", дапоўніў яе агульным для хрысціянскай цывілізацыі летаалічэннем ад нараджэння Ісуса Хрыста і элементамі астранамічнага календара, які прадказваў гады і дні зацымнення сонца, месяца, іншых надзвычайных падзеяў зорнага неба ў дыяпазоне 1523—1543 гадоў. Такім чынам, і ў гэтай, каляндарна-астранамічнай галіне творчасці беларускі асветнік здолеў паяднаць багаслоўе са свецкай навукай, у тым ліку з моднай у асяроддзі рэнесансавых гуманістаў астралогіяй: на 1524 год ягоны каляндар прадказваў: "Сего году не будетъ гибели (г. зн. зацымнення. — У.К.) сонца ани месеца, но будетъ соитие всех седми звезд, блудящих во знамени небесном, в Рибях, месеца февраля. Они на потом, естли Господь Бог допуститъ, великое пременение царств, законов, людей и всех на земли и во водах родящихся быти знаменуютъ, какое ж пред тым не бывало"⁵. Гэты сінтэз яшчэ больш відавочны ў паэтычных пробах Скарыны — адначасова ў традыцыйнай візантыйска-славянскай гімнаграфіі і ў сілабічнай паэзіі, што пачалася ў нас пад уплывам еўрапейскай, найперш польскай, свецкай паэтыкі. Але аналіз паэтычнай спадчыны асветніка — задача асобнага раздзела даследавання, прысвечанага прыгожаму пісьменству — літаратуры і красамоўству.

(Працяг будзе.)

¹ Скарына Ф. Творы: Прадмовы, сказанні, пасляслоўі, акафісты, паскалія. Мн., 1990. С. 103.

² Біблія: Факсімільнае ўзнаўленне Бібліі, выдадзенай Францыскам Скарынаю ў 1517—1519 гг.: У 3 т. Т. 3. Мн., 1991. С. 8—9.

³ Скарына Ф. Творы: Прадмовы, сказанні, пасляслоўі, акафісты, паскалія. Мн., 1990. С. 103.

⁴ Там сама. С. 123.

⁵ Біблія: Факсімільнае ўзнаўленне Бібліі, выдадзенай Францыскам Скарынаю ў 1517—1519 гг.: У 3 т. Т. 2. С. 604.

⁶ Скарына Ф. Творы: Прадмовы, сказанні, пасляслоўі, акафісты, паскалія. Мн., 1990. С. 123.

⁷ Там сама. С. 96.

Мой тэатр



Аўгуст Мілаванаў: “Ці люблю я тэатр? Свой, Купалаўскі?..”

“Ці любіце вы Тэатр, як я яго люблю? Прыйдзіце ў яго і памрыце ў ім”. Пазналі? Ну, вядома, гэта Бялінскі, або, як трапіна сказала, “палкі Вісарыён”...

Яшчэ са школы нам у галоўны ўбівалі “любоў, і не толькі да тэатра. Найперш трэба было любіць Радзіму, потым Партыю і, натуральна, яе выдатных і мудрых кіраўнікоў. Так што час быў “шчыралюбны”.

Ці люблю я тэатр? І канкрэтна свой, Купалаўскі? Не магу адказаць пэўна. Але заклікам Бялінскага — наконт “памерці ў ім” — кіравацца не хачу. Дый навошта? Жыць — больш цікава.

Яшчэ кажуць, нібыта тэатр — храм, на алтар якога трэба пакласці сваю душу. Мабыць, яно і так. Мабыць... Для мяне асабіста тэатр — месца працы, працы цяжкай, чорнай і пакутнай, якая, на жаль, вельмі рэдка прыносіць задавальненне. І вось гэтай працы аддадзена амаль сорак гадоў.

А прыйшоў я ў Купалаўскі дваццаціяцігадовым. Усё было інакшым — і ў жыцці, і ў тэатры. Было і добрае, і не надта. Шмат высілкаў, фізічных і душэўных, пайшло глумам. Я маю на ўвазе драматургію, а часам і

рэжысуру. Хто не памятае так званных “дацкіх” п’ес, якія ставіліся да партыйна-дзяржаўных святаў. Партыя надта любіла, калі яе апявалі і славілі. Вось гэтая работа была марнай.

Але былі і шчаслівыя хвіліны.

Я ніколі не забуду цудоўныя моманты на сцэне і людзей, якія стварылі іх для мяне. Памятаю і люблю свайго педагога, які, на жаль, даўно пайшоў з жыцця, — Дзмітрыя Аляксеевіча Арлова. Памятаю і шаную Рубэна Сяргеевіча Агамірзяна. Нізкі мой паклон Барысу Уладзіміравічу Эрыну. Валерыю Мікалаевічу Раеўскаму.

Гэтыя людзі дапамаглі мне ўстаць на ногі, дапамаглі выступаць, шмат у чым навучылі “хадзіць” — не толькі на сцэне, а і ў жыцці, што не менш важна.

А былі і іншыя “асобіны”, імёны якіх я не хачу называць, нават згадваць. Яны, гэтыя “асобіны”, спрабавалі разбэсціць мяне “лёгкім хлебам”. Узамен патрабавалася зусім няшмат — проста здрадзіць сабе, прадаць сваю душу. У нашай рабоце няма нічога больш злачыннага за бясконцы кампрамісы з самім сабою. Спакусы ой як шмат!

Дык вось... Ці люблю я тэатр? Будынак — вельмі. У нас унікальная зала. Шмат гастралёў, іграў на розных пляцоўках, але такой цудоўнай, такой утульнай сцэны, як наша, купалаўская, сустрэць не давялося. А калектыў? Калектыў ёсць калектыў. Кожны з нас, акцёраў, можа ўяўляць пра сябе што заўгодна. Але сцэна, наша карміцелька, усіх расставіла па сваіх месцах. Наша справа цёмная, калі можна так сказаць. Часам усё гэтак пераблытана, што збоку цяжка зразумець, хто ёсць хто. Але ў акцёрскім асяродку існуе свой, так бы мовіць, “тамбургскі рахунак”, свае ацэнкі і рангі. Яны найбольш дакладныя. Можна любіць чалавека, можна не любіць, але пераблы-

таць акцёра з “фанерай” — немагчыма. Як пісаў Дон-Кіхот у лісце да свайго вернага збраяносца, калі той раптам зрабіўся губернатарам вострава: “Мілы Санча Панса, памятай, што дубіна, калі яе ўпрыгожыць ордэнамі і стужкамі, ужо не выглядае дубінай, але застаецца ёю паводле сутнасці сваёй”. Мудрыя словы.

Я заўжды шанавалі генія Пушкіна, ягоны “Помнік” стаў для мяне своеасаблівай малітвай:

Веленью Божию, о муза,
будь послушна,
Обиды не страшась,
не требуя венца,
Хвалу и клевету приемли
равнодушно
И не оспаривай глупца.

Дык ці люблю я свой тэатр? Калі шчыра — не люблю. Але, відаць, усё ж такі люблю.



Мікалай Кірычэнка: “Цікавае да тэатра як да віду мастацтва яшчэ не адраділася”

Нядаўняе мінулае для тэатра было ўвогуле “мёртвым” перыядам. Калі здавалася, што ўсё абрушылася. Народ сцяўся, сціхнуў, чакаючы нечага страшнага. А цяпер з’явілася да тэатра цікавае. Глядзельная зала

поўная. Але пакуль што гэта — толькі цікавае да пэўнага месца, дзе можна баць час. Бiletы каштуюць танна. Аднак мне здаецца, цікавае да тэатра як да віду мастацтва яшчэ не адраділася. Можна, таму сёння ў нас карыстаюцца незразумелым для нас поспехам спектаклі, якія раней тут бы ніколі не прыжыліся...

Калі я вучыўся ў інстытуце, трапіць на працу ў Купалаўскі тэатр было вельмі складана і пачэсна. Саша Дзянісаў, які быў на курсе старэйшы (цяпер акцёр жыве і працуе ў ЗША. — А.А.), ужо іграў у некаторых спектаклях Купалаўскага тэатра. І як мы на яго глядзелі! Як на жывую легенду!

Мне таксама прапанаваў працу ў гэтым тэатры. Памятаю дзень, калі я прыйшоў сюды, — першае красавіка. Глядзеў знізу ўверх, як па лесвіцы спускаюцца Арнольд Памазан, Андрэй Андросік. Мае будучыя калегі!

Як мы баяліся спазніцца ў тэатр! Баяліся не дырэктара ці галоўнага рэжысёра. Афіцыйная вымова — аркуш паперы. Страшна было атрымаць заўвагу ад сваіх сталых калег! Існавала і такое паняцце, як “апэкунта”, шэфства. Маладых акцёраў апекаваў сталы: і па творчых пытаннях, і наконт паводзінаў. Старэйшым артыстам было не ўсё роўна, як мы развіваемся, як існуем.

Парадаксальна: у тэатры спалучаюцца поўная творчая свабода і амаль вайсковая дысцыпліна. Наш педагог Дзмітрый Арлоў нават жартаваў: “Калі вас па дарозе ў тэатр саб’е машына, вы перад гэтым павінны паспець патэлефанаваць, папрасіць прабачэння і паведаміць, што затрымліваецеся”.

Разумею, усё развіваецца скачкамі: то ўзлёт, то падзенне. Цяпер галоўнае — захаваць “генафонд”. Калектыву захаваць разуменне, што тэатр — не проста адміністрацыйная ўстанова. Тэатр — гэта светапогляд.

Юбілей. Хочацца свята. Дзень нараджэння — гэта ж дзень нараджэння! А ў нас усе планы рухнулі. Не знайшлося

сродкаў. Планаваў паехаць на гастролях у Санкт-Пецярбург, Калінінград, Валгаград, Віцебск... Акцёры — яны ж як дзеці. Паспрабуй нешта пааб’яваць свайму дзіцяці, а потым не зрабіць. Як паглядзіш яму ў вочы?

На “адзінаковыя” масавыя імпрэзы дзяржава знаходзіць сродкі. Але такое мерапрыемства ўскалыхне масы — і ўсё. А тэатр робіць гэтую справу кожны дзень.

Што б ні казалі, тэатр — інстытут выхавання грамадства. Калі гэты інстытут прастойвае, тады ўвогуле спыняецца працэс выхавання. Вам не страшна часам уваходзіць у метро і бачыць там гурмы маладых людзей з аднолькавымі тварамі? Разумееш, каб знаходзіцца ў зоне бяспекі, лепш не размаўляць з імі. Што? Не так? Адкуль гэта? Усё ўзаемазвязана...

Кажуць, мы не вырабляем матэрыяльных каштоўнасцей. Але мы ствараем тых, хто іх стварае. Усе віды мастацтва ўдзельнічаюць у гэтай вытворчасці. Таму ці можна казаць: адно важнае, а другое — не?

Чалавек, які разумее цудоўнае, ніколі не стукне малатком па тонкаму механізму, не падпаліць. Што такое варварства, нарэшце, як не адмаўленне культуры?

Трэба спыніць падзенне. Ведаецца, як тушаць агонь пры здабычы нафты? Збіваюць полымі выбухам. Трэба для сябе зазначыць: абавязкова прыйдзе час, калі ўсё добрае, што мы робім, спатрэбіцца. Тэатр расквітнее і будзе жыць.

Сёння ён падобны на збан, які даў трэшчыну. Каштоўная вадкасць з яго выцякае. Разумееш, што гэтую трэшчыну трэба залатаць. Каб ягонае змесціва засталася для будучых пакаленняў. Мару пра той час, калі ўсе мы, хто працуе ў тэатры, зробімся аднадумцамі, адзіным арганізмам, калектывам, калі мы будзем патрэбныя не толькі свайму глядачу, але і сваёй дзяржаве...

Занатаваў
Андрэй Ахметшын.



Аляксандр Гарцуеў: “Галоўны падзеі ў нашым тэатры звязаны з беларускай драматургіяй!”

Мне не хацелася ў Маскву. Хацелася трапіць менавіта сюды, у Купалаўскі тэатр. І вось, прайшло ўжо 20 гадоў, як я тут працую, — палова творчага жыцця, — але па-ранейшаму нікуды не хачу ад’язджаць.

У Маскве адчуваю сябе ня добра. Хоць там — бляск, “амерыка”, “еўропа”. І людзі цікавыя, геніяльныя навокал: шчасце з імі пазнаёміцца. Але ўсё адно дадому хочацца.

Я не містык, але веру ў існаванне рэальнай энергетыкі тэатра. 100 гадоў яму (з часу ўзвядзення будынка. — А.А.) — за сто гадоў якая энергія набіралася! Кажуць, можна паставіць на сцэне самую “бязглуздную” дэкарацыю, і яна зайграе.

Як ні парадоксальна, галоўныя падзеі ў нашым тэатры звязаны з нацыянальнай драматургіяй. Парадаксальна — таму, што пры ўсёй нашай павазе да яе — гэта далёка не заўсёды “шэдэўры”. І наадварот, руская класіка — Чэхаў, Астроўскі, Дастаніўскі — на нашай сцэне не рабілася падзеяй. Хоць што казаць пра Чэхава, напрыклад! Танчэйшай і глыбейшай, чым у Чэхава, драматургіі не існуе!

Безумоўна, наш тэатр павінен быць беларускім. Гэта мае глыбокае перакананне. Калі не мы, тады хто ж? Рускія п’есы не

“згінуць”. (Толькі дакладна мяне разумеіце!) Гэта не азначае, што ў нас на сцэне заўсёды павінны быць “лапці” і да таго падобнае. Ды толькі пісаць сучасную п’есу па-беларуску — загадка цяжка. Уявіце: сучасны бізнесмен раптам пачынае размаўляць па-беларуску — адразу быццам няпраўда.

Я не супраць “сялянскай” драматургіі. Я супраць адурнення беларускага народа ў літаратуры.

Сярод спектакляў, што я паставіў, многія маюць беларускі “пачатак”. Не ўсё ў п’есах мне падабалася, але я заўсёды імкнуўся знаходзіць ў іх тое, што пачынала мяне саграваць. Калі ў п’есе ёсць нешта сур’ёзнае, нават калі гэта камедыя, — можна браць яе і рабіць спектакль.

У нас узнік “правал” у пакаленнях. Не таму, што маладзейшыя “праваліліся” творча. Не, іх проста няма. 30-гадовых акцёраў у нас амаль няма. Амаль няма 50-гадовых. Напрыклад, шасцідзясяцігадовага акцёра складана прызначыць на ролю саракагадовага. Справа не ў выглядзе. І саракагадовы можа быць яшчэ хлапцом у душы. Толькі з 40-гадовымі ў нас, мабыць, і няма праблем. Мы як прыйшлі ў тэатр гурбой, дагэтуль усе на сваіх месцах. (Маецца на ўвазе пакаленне акцёраў: З.Белахвосцік, А.Сідарава, А.Лабуш, В.Манаеў, І.Дзянісаў і іншыя. — А.А.)

Наш педагог Ілья Курган часта казаў: “Акцёраў тэатру заўсёды хапае, а таленавітых — заўсёды не стае”. Што такое талент? Выбае, яго адразу бачыш, а бывае — праяўляецца праз 10—15 гадоў.

80 гадоў тэатру. Чацвёртая частка ягонай гісторыі — мая гісторыя. Я прыйшоў сюды ў год ягонага 60-годдзя, таму ўсе юбілей тэатра — мае юбілей таксама. Хочацца тут усё сваё жыццё правесці.

“Расчыняйце заслонку, купалаўцы! Як мне бачыць і чуць вас хочацца!”...

**Занатаваў
Андрэй Ахметшын.**



Генадзь Гарбук: “Абыякавасць у нашай справе — смерць”

Сезон 1953—1954 гадоў... “Трагавы год” у пастаноўцы народнага артыста СССР Леаніда Рыгоравіча Рахленкі. Мы, студэнты-практыканты, паказвалі на сцэне змову белагвардзейскіх афіцэраў. Так я ўпершыню “нюхнуў” пах куліс Купалаўскага тэатра.

Пасля інстытута мы разам з Тадэвушам Кокшысам і Яўгенам Шабаном пакіраваліся ў Віцебск. Тэатр імя Якуба Коласа... Ён тады быў у самай сіле. Унутры тэатра — ніякіх міжусобиц, канкурэнцыі, групавак, інтрыг. Ільінскі быў на дзесяць галоў вышэй за ўсіх па ўзроўню таленту. Зайздросціць яму было бессэнсоўна. А калі не зайздросцілі “самаму-самому”, тады і адзін аднаму не зайздросцілі. Панавала цудоўная сямейная атмасфера.

Дзмітрый Аляксеевіч Арлоў яшчэ ў інстытуце прывучыў нас аддаваць сябе тэатру безаглядна. Калі цяпер бачу такое стаўленне да сваёй справы, я гатовы апошняю кашулю аддаць, каб дапамагчы, а калі чалавек — лайдак ды яшчэ імкнецца ўсіх на “крывой казе” аб’екаць...

Там, у Віцебску, лайдачыць не было калі. “Нагрузка” была — вышэй за макушку. І праз

тры гады такога жыцця з’явілася... нейкае самазаспакаенне. Калі не ў гэтай п’есе атрымаю галоўную ролю, тады ў наступнай — ужо абавязкова. Абыякавасць у нашай справе — смерць.

Я згадзіўся на прапанову Юрыя Шчарбакова (які тады ўзначальваў Коласаўскі тэатр) разам з ім ісці ў Купалаўскі. Хоць цудоўна разумеў, што мяне чакае ў сталічным тэатры. Канкурэнцыя, нават з прыстаўкай “жорсткая”. Юрыя Шчарбакова тут “злопалі” за адзін год, хоць на сваёй “троннай прамове” з нагоды ўступлення ў “генеральства” ён заявіў, што “неядомы”. Хутка і маю кандыдатуру пажадалі выставіць на замену (каб замест мяне ўзяць іншага чалавека). Дапамагло тэлебачанне. З’явіліся работы ў “Трэцім пакаленні”, “Трывожным шчасці”, “Людзях на балоне”.

У Купалаўскім тэатры мне доўга не давалі роляў. А “выстаўляцца”, прабівацца — не ў маім характары. Прырода — не байцоўская. Памятаю, Ільінскі гаварыў, што імя яму зрабілі эпізоды, часам нават бесслоўныя. Мне ж нічога іншага і не заставалася. У спектаклі “Канец — справе вянец” я спяваў за кулісамі і пры гэтым плакаў. Прыдумаў сабе, што закаханы ў Паўлінку, і на сцэне безаглядна рыдаў. “Прахадная” роля была і ў “Мешчаніне ў шляхецтве”, але зрабіў яе “пад апладысменты”.

А потым мне прапанавалі іграць Зёлкіна (пасля Варыса Платонава ў гэтай ролі) у спектаклі “Хто смяецца апошнім”.

Тое, што дастаецца цяжка, цэнніш потым вой-вой-вой як!..

Драма, трагедыя акцёрскай прафесіі — у чым? Аднаго акцёра рэжысёр “бачыць”, а пра іншага кажа: “Я яго не бачу”. А многія рэжысёры выходзяць з няўдалых артыстаў. Адзін такі, памятаю, натуральна помсціў акцёрам, таленавітым акцёрам, за сваю бяздарнасць!

Проста здэкаваўся! Фанатызм — кепская рэч. Гэта хвароба. А вось самаадданасць, вернасць сваёй справе — рэчы, вельмі патрэбныя тэатру.

Цяпер маладым акцёрам цяжка “выжываць”. Хоць нам хіба лягчэй было? Напачатку ў мяне зарплата была 60 рублёў. Купіш кветкі, духі паненцы — і што застанецца?..

Маладыя акцёры, студэнты, вучні, — напэўна ж, калісьці былі закаханыя. А ў спектаклі “Трыстан ды Ізольда” (які пра каханне) кахання і няма! Па-рэжысёрску ўсё выбудавана, а кахання няма. Можна цяпер іншае разуменне гэтага пачуцця?..

Маладых лепш лішні раз пакрытыкаваць, чым пакваліць. Памятаю, пра мяне ў маладосці казалі: “Усе растуць — адзін Гарбук не расце”. Гэта так засела ў душу! Так дапамагло!

Страшна, калі акцёру не даюць працы. Адзін год пасядзіш у масоўцы — зайздросць пачынае раз’ядаць — і няма акцёра. Беспрацоўе для акцёра — самае страшнае.

Сённяшняе пакаленне маладых рэжысёраў усхваляе Меерхольда і не прызнае Станіслаўскага. Многія ставяць у прыклад Любімава. Але што ў Любімава не ад рэалістычнага тэатра? Гэта ж архірэалістычны тэатр! А вонкавая форма можа быць любая — гэта адзначаў і Станіслаўскі. “Усе жанры добрыя, — казаў ён, — акрамя нуднага”. Паглядзіце, як дакладна, арганічна дзейнічаюць у Любімава артысты! Братка ты мой!..

Наш тэатр насычаны рэалістычнай школай, тэатр “перажывання”. Мяркую, ён не сыдзе з гэтых рэк.

Раеўскі сказаў неяк: “Я хачу прастаты, якая ўзрушае”. Менавіта такі тэатр і я хачу бачыць — тэатр, які ўзрушае прастатою!...

**Занатаваў
Андрэй Ахметшын.**



Зоя Белахвосцік: “Артысты-купалаўцы — гэта палітра геніяльнага мастака...”

Мара, якая вяла мяне з дзяцінства, мара стаць актрысай, давала сілы на пераадоленне ўсіх цяжкасцей. І калі на чацвёртым курсе мяне запрасілі ў Тэатр імя Янкі Купалы на ролю Паўлінкі, мне здалася, што гэта сон. Пачаліся рэпетыцыі, я хадзіла ў тэатр, які быў для мяне недасягальным храмам, адчыняла дзверы службовага ўвахода. І ў мяне ад хвалявання падкошваліся ногі. Было многа ўражанняў, страху (на гэтай сцэне працаваў дзядуля, працую бацька), ... няўпэўненасці. Але галоўнае, што я адчула, — душа Купалаўскага дому прыняла мяне. Мне дапамагалі, мяне любілі, больш за ўсіх Павел Кармунін і Генадзь Аўсянікіў, іх падказкі былі неабходнымі і трапнымі.

Наступіў, нарэшце, гэты доўгачаканы, жакліва-цудоўны дзень майей прэм’еры — 23 мая 1982 года. Нічога больш высокага, хваляюча-моцнага я ў сваім жыцці не адчувала — толькі нараджэнне дачкі. Я так хвалявалася, што забылася выкінуць вузлы з хаты, але мае цудоўныя партнёры выкруціліся з гэтага становішча і ўсё прайшло гладка. Мяне віншавалі, цалавалі! Прэм’ера была таксама і ў Аляксандра Лабуша, які быў маім Якімам, а пасля

— самым тонкім і любімым партнёрам у тэатры.

Мне няма на што наракаць, мой акцёрскі лёс у Купалаўскім складаўся цудоўна, і калі б спыталі, ці хацела б я перамен у жыцці, я б адказала — не. Не, я хацела працаваць толькі ў гэтым тэатры. Першыя дзесяць гадоў у тэатры праяцелі хутка, насычана, напружана. Вакол былі вялікія артысты, у якіх можна было вучыцца бясконца. Такія партнёры, як Г.Макарава, Б.Уладамірскі, В.Тарасаў, Г.Талкачова, М.Федароўскі, не давалі права на абыякавасць, непрафесійнасць.

Артысты-купалаўцы — гэта палітра геніяльнага мастака, дзе кожная фарба непадобная на іншую, яны ззяюць, зіхацяць і адцяняюць адна адну. Гэта быў сапраўдны арганізм з высокім узроўнем тэатральнай культуры, які замацаваў купалаўцы-карыфеі: Міровіч, Крыловіч, Ждановіч, Літвінаў... і г. д. І доўгія гады і дзесяцігоддзі наша трупалічылася адной з самых лепшых на савецкай прасторы. Душа тэатра перадаецца ад аднаго пакалення артыстаў, рэжысёраў другому, важна зберагчы, не парваць гэтую сувязь. Неабходна, каб на змену прыходзіла моладзь з высокімі патрабаваннямі да свайго прафесійнага майстэрства. Але гэта залежыць і ад тых патрабаванняў, якія мы ставім перад моладдзю.

Наша пакаленне (Сідарава, Лабуш, Іваннікава, Манаеў, Гарцуеў...) хацела стаць сапраўднымі купалаўцамі. Мы заяўлялі пра сябе штодзённым працай і капуснікамі, якімі заўсёды славіўся наш тэатр. І нам пашчасціла, мы можам сказаць, што ў нас быў свой рэжысёр — Мікалай Пінігін. На жаль, у апошнія гады, пасля зыходу Пінігіна з тэатра, пасля “парада рэжысёраў”, які толькі падкрэсліў гартнае становішча беларускай рэжысуры, яе правінцыянасць і шэрасць, усё часцей прыходзіць думка пра старасць нашага тэатра. Рэпертуарная палітыка застаецца спантаннай, непрадуманай, акцёры прастойваюць ці займаюцца другараднымі, не-

цікавымі ролямі, не развіваюцца як асобы, а тыражуюць свае аднойчы знойдзеныя вобразы.

Кожны сур'ёзны тэатр імкнецца не толькі іграць, але і расці і развівацца. І калі не ўспрымаць тэатр у дынаміцы, а згаджацца на статычнасць, традыцыйнасць, то ў выніку мы замарозім працэс тэатральнай творчасці. Будучыня нашага тэатра ўратаецца не рэжысёрамі, не акцёрамі, не драматургамі паасобку. А толькі ўсімі разам. Тады для нашага Купалаўскага дому адкрыюцца новыя тэатральныя магчымасці. Ёсць цудоўная трупа, засталася толькі па-сапраўднаму палюбіць тэатр і людзей у ім, і турбавацца пра яго, і працаваць на яго. І калі няма грошай, дык запрасіць на пастаноўку аднаго майстра, а не многа пасрэдных рэжысёраў.

Бо вельмі цяжка жыць сёння ў нашым, такім любімым тэатры, калі не адчуваеш былой творчай дысцыпліны, павагі да сваёй прафесіі і да тэатра, якому служыш. Рассыпалася і пастановачная частка тэатра, якая таксама трымаецца на асобах і патрабуе ўвагі і выхавання. У тэатры стала няўтульна, быццам у яго пранікла атмасфера вуліцы ці кавярцы, у якой людзі чакаюць канца працы.

І немагчыма было прадбачыць, што побач з такімі назвамі, як “Трыбунал”, “Радавыя”, “Рэвізор”, “Тры сястры”, “Паўлінка”, “Тутэйшыя”, “Касцюмер”, з’явяцца такія, як “Парфён і Аляксандра” і “Смак яблыка”.

Але, здаецца, што пры тым патэнцыяле, што застаўся ў нас, можна скінуць гэтую дрымоту, палюбіць, зноў усім разам палюбіць яго — гэты цудоўны, непаўторны Купалаўскі тэатр. Мабілізаваць усе свае творчыя сілы, не баяцца думаць, гаварыць, пазбаўляцца ўсяго застылага і мёртвага.

Бо ў нас ёсць энергія, творчая атмасфера, якія засталіся нам у спадчыну ад заснавальнікаў тэатра. Трэба толькі прыслухацца і пачуць іх галасы і працягваць іх справу на новым, маладым узроўні.



**Лілія Давідовіч:
“Спектакль
атрымаецца,
калі паміж
рэжысёрам і трунай
узнікне любоў”**

Я тады жыла ў Гродне. Знаёмства з Купалаўскім тэатрам пачалося з... радыё, дакладней, з тых акцёраў, галасы якіх часта гучалі ў радыёэфіры: Барыс Платонаў, Глеб Глебаў, Леанід Рахленка, Лідзія Ржэцкая...

Калі ўжо вучылася ў інстытуце, наш педагог Канстанцін Саннікаў, які працаваў у Купалаўскім галоўным рэжысёрам, займаў нас у масоўках. Памятаю, як мы сядзелі за кулісамі падчас “Паўлінкі” і ў захапленні назіралі, што твораць на сцэне Дзядзюшка, Глебаў...

Прайшоў пэўны час, і галоўным рэжысёрам стаў Барыс Эрын. Гэта была новая эпоха ў жыцці тэатра. Што ні спектакль — яркая ўспышка таленту. Эрын адразу высока ўзняў планку прафесіяналізму. Ён жадаў бачыць Купалаўскі тэатр больш інтэлектуальным. Але праз некалькі гадоў здарыўся канфлікт паміж рэжысёрам і Міністэрствам культуры. Акцёры таксама былі вельмі занепакоены гэтым непаразуменнем. У тэатры праходзілі бурныя сходы. Але ўсё ж Эрын паехаў ад нас. Потым ён ставіў спектаклі на Украіне, у Расіі, прыязджаў і да нас (падарываў нам цудоўную пастаноўку “Памінальнай малітвы”), аднак сапраўднага росквіту таленту, як з намі, у яго, я

думаю, больш нідзе і ні з кім не было. Такой любові, такога ўзаемаразумення.

Гэта ж Коля Пінігін: як у яго атрымлівалася працаваць з нашымі акцёрамі! І любоў узаемная, і на адной творчай мове размаўлялі, разумелі адзін аднаго з паўслова! Было агульнае натхненне. Абуджалася фантазія. За сваё жыццё я ўпэўнілася: спектакль атрымаецца толькі тады, калі паміж рэжысёрам і трунай узгарыцца любоў.

Андрэй Бакіраў — геніяльны рэжысёр: але ў сябе, у Чарнігаве. На апошніх “Славянскіх тэатральных сустрэчах” у Гомелі ён зноў проста ўзрушыў глядачоў двума новымі спектаклямі! А калі паспрабаваў перанесці сваю трактоўку Шэкспіра, “Сон у летнюю ноч”, на нашу сцэну — не атрымалася. Любоўі не атрымалася. Творчасць — гэта як адносіны паміж мужчынам і жанчынай. Тут ёсць нейкая таямніца. З адным чалавекам атрымаецца і каханне, і сям’я, дзеці, шчасце. А з іншым — не.

Ёсць адрозненне паміж паніццямі “іграла” ў спектаклі і “была занята”? Я была занята ў шматлікіх спектаклях. А таго, каб ісці на працу як на свята, — было няшмат. Не мае значэння, вялікая роля ці маленькая. Напрыклад, у “Ідыліі” ў мяне невялікая роля, аднак гэта “святочны спектакль” — усе акцёры вам скажуць! Ці некалі — “Людзі на балоце” Івана Мележа. У гэтай пастаноўцы была занята ўся трупа. Але як зладжана ігралі! Таму што ўсе любілі свой спектакль.

Цяпер наш тэатр перажывае не лепшы перыяд у сваёй гісторыі. Нельга вінаваціць у гэтым нашу кіраўніцтва. Адбываецца нейкі непазбежны ўнутраны пералом. Напэўна, тэатр павінен выйсці ў нейкую новую якасць. Не буду прагназаваць — у якую. Разумею толькі, што сёння мы не павінны, не маем права ператварыць тэатр у камерцыйную структуру. Нельга дапусціць спаўзання ў дрыгву, да ўзроўню нізкамастацкіх, “выпадковых” пастановак, разлічаных на таны глядацкі поспех!

З усмешкай успамінаю, як некалі мы бралі на сябе “сацыялістычны абавязальства”: сыграць у тых ці іншых спектаклях пэўную колькасць роляў. Вядома, гэта не метада. Усе нашы планы разбіваліся ад сутыкнення з рэчаіснасцю. Творчы працэс — вельмі складаная справа, поспех залежыць ад многіх прычын. Але ж трэба шукаць выйсце.

Нам вельмі не хапае ўвагі з боку дзяржавы. Я маю на ўвазе не толькі матэрыяльную падтрымку. Пятро Міронавіч Машэраў, ішчы дзяржаўныя лідэры тых часоў часта наведвалі тэатр, пасля спектакляў хадзілі за кулісы, віншавалі акцёраў. Запашалі кіраўнікоў тэатра да сябе, абмяркоўвалі розныя пытанні, праблемы. А цяпер? Хоць усе называюць наш тэатр “прыдворным”, нешта адтуль да нас рэдка прыходзяць.

Нядаўна Старшыня Саўміна збіраў прадстаўнікоў творчай інтэлігенцыі для размовы. Прысутнічалі буйнейшыя дзеячы культуры Беларусі. Гаворка ішла, між іншым, пра тое, каб мы больш актыўна паведамлялі ў дзяржаўных установах пра свае праблемы. Станоўчы сігнал. Хоць невялікая, але ж надзея...

**Занатаваў
Андрэй Ахметшын.**



**Марыя Захарэвіч:
“Каб слова было
напоўнена шчырым
перажываннем”**

Студэнтамі ў Купалаўскі тэатр, праз яго дзверы, мы праходзілі бесперашкодна. Хоць кожны вечар! Хоць па некалькі разоў на кожны спектакль! Таму

што педагогам у нас у інстытуце быў Канстанцін Саннікаў, галоўны рэжысёр тэатра. І мы гэтым карысталіся: бясконца глядзелі “Паўлінку”, “Хто смяецца апошнім”...

Да гэтай пары памятаю тыя пасаджэнні мастацкай рады. Як сур'ёзна абмяркоўвалі спектаклі! На выпуск новай пастаноўкі прыходзілі крытыкі, аналізавалі кожную акцёрскую работу, нават “уводзіны” ў спектакль не праходзілі без увагі.

Старэйшыя акцёры дапамагалі маладым. Было настаўніцтва. У добрым сэнсе слова. Замой “глядзела” Лідзія Ржэцкая: заўсёды дзялілася ўражаннем ад маёй працы, раіла нешта ўдасканаліць, указвала на тое, што ёй здавалася памылковым. І заўжды — як маці, вельмі добра размычліва.

Тэатр жыў паўнацэнным творчым жыццём. Да нас прыязджалі драматургі, паэты, акцёры. Мы сустракаліся з імі, гутарылі.

Падзеі становіўся і прыход нашых беларускіх пісьменнікаў і драматургаў да нас. Іван Мележ дапамог стварыць цудоўны спектакль “Людзі на балоце” — маштабы, глыбокакананцыйны. У Андрэя Макаёнка быў свой, “рэжысёрскі” погляд: на рэпетыцыях ён тактоўна рабіў заўвагі, накіроўваў, раіў. Вялікі наш пралік, што мы, існуючы літаральна побач з Уладзімірам Караткевічам (ягоны дом зусім недалёка ад тэатра), так і не звярнулі ўвагі на ягоную творчасць.

Творчыя зносіны, новыя сустрэчы, новыя твары — усё гэта акцёру вельмі патрэбна. З пяшчотай успамінаю Ціхана Аляксандравіча Кандрашова — рэжысёра-педагога класічнай, “старой” школы. Інтэлігентны, эрудзіраваны, ён выказваў да акцёраў шмат творчай увагі. Памятаю, ішла праца над адным спектаклем, але ён ужо казаў пра іншую, наступную п’есу. Ён бачыў мяне ў будучых спектаклях! Уяўляеце, як гэта важна для акцёра! Для кожнага чалавека важна, каб яго “бачылі”, слухалі,

разумелі, а для акцёра такое стаўленне з боку рэжысёра проста не мае цаны.

Сёння наш тэатр павінен вельмі і вельмі сур'ёзна задумацца над пытаннем рэпертуару. Перш чым прымаць чарговую прапанову, трэба ўважліва яе прааналізаваць і адказаць сабе на пытанні: што будзеш ставіць, дзеля чаго і, што асабліва важна, для каго? Адсюль многія нашы беды: не ведаем, што робім. Трэба, каб у нас было больш класікі, а калі сучасная п’еса — тады не “аднадзёнка”, а тая, што сапраўды ўзнімае важныя праблемы. Каб гэта было патрэбна, цікава людзям! Каб яны праводзілі вечар не ўпустую! Бо часам робіцца проста шкада іх, спачуваш ім. Хоць, вядома, тэатр мае права і на пэўны прадуманы эксперымент.

Вялікая сіла ў аднанні, у “пачуцці локця”. Сёння ў нас аднавання не існуе. Усе — неяк паасобку. Гэта вельмі сумна...

На працягу пяці гадоў я прымала ўдзел у паездках па Чарнобыльскай зоне: мы везлі па Беларусі Жыватворны Агонь ад Магілы Гасподняй. (Жыватворны Агонь узгараецца ў пячоры Магілы Гасподняй у Іерусаліме на свята Святой Пасхі. — А.А.) Пасля гэтых вандровак па-новаму ўспрымаеш усё, што навокал цябе адбываецца.

Бывае складана вяртацца да нашага “мірскаго” жыцця, якое часта напоўнена негатыўнымі праявамі. Але, з іншага боку, гэты вопыт зноў напаўняе жыццё сэнсам. Разумею, размаўляю з людзьмі, звяртаюцца да іх варта толькі тады, калі робіш гэта ад душы, ад сэрца, калі твае словы напоўнены шчырным перажываннем, слязьмі. І тады твайму суразмоўцу будзе лягчэй. Думаецца, тэатр павінен дзейнічаць па іншых законах? Самае галоўнае, што можа зрабіць чалавек для іншага чалавека, — аблегчыць ягоны боль.

**Занатаваў
Андрэй Ахметшын.**

Дачыненне

Людміла ГРАМЫКА



Напрыканцы мая ў Мінску прайшлі невялічкія гастролі Беларускага тэатра “Лялька”. Падчас гастроляў віцябчане паказалі сваю апошнюю прэм’еру — спектакль “Ладдзя распачы” паводле Уладзіміра Караткевіча. Уладзімір Караткевіч — асоба культовая для беларускай інтэлігенцыі. Караткевіча наўрад ці можна ставіць проста так або дзеля кан’юнктуры. Да ягоных твораў, глыбокіх, пранікнёных, прасякнутых асаблівай іроніяй, шчырасцю і дабрынёй, увогуле можна наблізіцца толькі з любоўю. І бадай што немагчыма не патрапіць пад уплыў ягонае асобы.

Думаю, што ўсё гэта адчувае драматургам Р. Асвяткічам, рэжысёрам В. Клімчуком, мастакамі А. і Г. Сідаравымі, акцёрамі “Лялькі”. Інакш працаваць над “Ладдзёй распачы” было б проста немагчыма.

“Ладдзя распачы” — найпрыгажэйшая ў свеце гісторыя пра каханне і найпрыгажэйшая ў свеце гісторыя пра Беларусь. Прытым увасобленая на сцэне насуперак існуючым уяўленням пра тутэйшую ментальнасць (маўляў, беларусы ў кустах пераседзяць). У сваім спектаклі тэатр разам з пісьменнікам нібыта працягвае новую праўду пра нас саміх і... паводле Караткевіча, дае надзею: “Рабі нечаканае, рабі, як не робіць ніхто, — і тады пераможаш. Таму, што толькі дурні разважаюць заўсёды па правілах здаровага сэнсу...”

У прозе Караткевіча стваральнікі спектакля найперш шукалі і адкрывалі... самога Караткевіча. Іх цікавіў змест. Іх цікавілі ягоныя думкі. Менавіта таму асаблівы паэтычны лад аповесці адчуты, захаваны, узноўлены і дакладна перададзены Лірнікам у выкананні Ю. Франкова. Менавіта таму паўнакроўнае слова Караткевіча гучыць са сцэны на поўную моц. Гучыць доўга, і тэатр не баіцца быць надакучлівым або шматслоўным суразмоўцам. Не надта часта апошнім часам у тэатры нас прымушаюць разважаць. Гледачы нават развучыліся змацыянальна напружвацца. Адкрыты выбух страсці ў глядзельнай зале рэдкасць. Вір думак і пачуццяў у адказ на сцэнічны падзеі — тым больш. Разлічваючы на разуменне і спагаду гледачоў, Віктар Клімчук, вядома, рызыкаваў. Але ягонай рэжысёрскай вытрымцы можна пазаздросціць.

Зместавая прастора апавядання Караткевіча надзвычай насычаная і разнастайная. Мабыць, таму вобразная структура спектакля складаецца з некалькіх маляўнічых плоскасцей, у якіх на роўных і адасоблена існуюць лялька, жывы план, маска. Нібы ў тостэры, усё вынікае з гэтых плоскасцей — шматслаёвасць зместу таксама. У такой будове ўяўнага, ляльнага сусвету ёсць простая логіка. Бо свет падзелены на зямлю і неба. На рай і пекла. На дабро і зло. Дзе гаворка пра каханне — там гаворка пра жыццё і смерць; дзе гаворка пра жыццё



і смерць — там і пра сэнс жыцця. Дый у Караткевіча яшчэ і пра тое, што смерць Выліваха незваротна прынізіла... Пра тое, што там нядобра, змрочна, млясна, а птушкі чорныя.

Вобразнае поле спектакля напаяе паступова. Сярэбраныя хвалі. Сярэбраная ладдзя распачы. Рух. Пераадольванне перашкод. Пунсовая кветка шпіншын — не дзеля хзраства. Ёю адпрэчваюць пачвар. Велізарны брыдкі павук. Сярэбраныя шары. Сярэбраныя фігуркі шахмат. Дзіўны стол-акварыум са шклянымі сценкамі, куды кідаюць душы памерлых. І нечакана... жывая жанчына і жывы ён, Выліваха, на тым свеце!

Я не ведаю, ці трэба выпрабаваць відовішча на роўнасць знакамітаму твору Караткевіча. Бо ў спектаклі В. Клімчука дасягнута галоўнае. Адчуванне прысутнасці вельмі зямнога і моцна злучанага з Космасам Уладзіміра Караткевіча ў нашым жыцці. Гэта і ёсць адпаведнасць.

Невялічкая Беларусь бачная з Космасу. Ён гэта ведае. Ягоная духоўная прысутнасць адчувальная ў спектаклі.

Памятаю, як некалі ён сказаў мне пра пастапоўку сваёй п’есы ў ТЮГ: “Дзякуй ім, яны гэта зрабілі, і яна існуе”. Сёння “Ладдзя распачы” існуе ў Беларускім тэатры “Лялька”.

Фота А. Спрычана.

1–5 Сцэны са спектакля “Ладдзя распачы” паводле Уладзіміра Караткевіча. Беларускі тэатр “Лялька”.

24 лістапада — 7 снежня мінулага года ў Палацы мастацтва ў галерэі Еўрапейскага гуманітарнага ўніверсітэта (Мінск) праходзіла персанальная выстава Валерыя Песіна “Колер у акне”. Сваімі ўражаннямі і развагамі пра творчасць мастака дзеляцца тры маладыя аўтары — студэнты гэтага ўніверсітэта. Гэта іх дэбют на старонках “Мастацтва”.

Ад кветкі да...

Гісторыя пераўвасаблення

(Ліст з нагоды выставы Валерыя Песіна
“Колер у акне” ў Палацы мастацтва —
галерэі Еўрапейскага гуманітарнага ўніверсітэта)

Дарагі сябра!

Назvu выставы “Колер у акне” я бы ўспрымаў па частках — асобна “колёр”, асобна “акно” — і потым паспрабаваў бы зразумець, што яны значаць цалкам.

Па шчырасці, я загадзя падрыхтаваўся да таго, што слова “колёр” у назве выставы можна ўспрымаць як “кветка”. Слова “кветка” можна быць заменена эквівалентам “аккумулятар колеру”, бо ўсё, што вакол кветкі, — менш выразнае і насычанае, другараднае. Вы, думаю, не будзеце спрачацца з тым, што ў колеравай палітры прыроды кветка займае менавіта такое месца. (Хоць сёння можна знайсці і мноства іншых рэчаў, якія прэтэндуюць на існаванне ў цэнтры ўвагі: яркая мяккая цацка, рэкламны плакат, уключаны тэлевізар...)

Мая гульня з паняццямі “колёр” і “кветка” — гэта хутчэй практыкаванне для розуму, якое дапамагае ўключыцца ў поле перажывання, створанае карцінамі. Кветкі ў палотнах Валерыя Песіна мне ўсё-такі ўдалося адшукаць — але толькі як складнікі цэлага, якія не прэтэндуюць на цэнтральнае месца ў колеравай кампазіцыі. Калі развіваць далей тэму колеру ў кветцы, можна сказаць, што той колер, які, па логіцы гульні, мусіў быць сканцэнтраваны ў кветцы ў акне, аказаўся распаўсюджаным, нібыта воблака пылку, па ўсяму палатну. Таму колер — неад’емная кампанента прасторы карцін мастака. Прастора ў працах Валерыя Песіна перададзена сродкамі колеравых рэалій (колеравыя плямы, нюансы) і пазначана некаторымі прадметамі (крэсла, акно, дрэва). Яна не выказана праз пэўную мову, мову прастай перспектывы, ці так званай зваротнай перспектывы, але гэтая прастора валодае ўласнай мовай.

Колер у жывапісным творы так ці інакш звязаны са святлом. У дачыненні карцін Валерыя Песіна можна сказаць, што колер — гэта выразнік святлопаветранага асяродка.

Можна было б перарабіць назву выставы на “Святло ў акне”. Але святло ў карцінах не рэальнае, а фантазматычнае, не наша дзённае, спакойнае, а электрычнае, што асляпляе, выклікае галюцынацыі. Нібыта за акном схавана

мігальная электрычная лямпа, якая пераўтварае навакольную прастору ў пульсуючую паветра і колеру. Тут акно, апроч таго, што яно выступае адным з найважных знакаў прасторы, з’яўляецца медыятам паміж пэўным знешнім, датычна інтэр’ера, узбуджальнікам пульсавання і прасторай самога інтэр’ера. Акно — гэта прастора, заманлівая прастора памежжа. Нагадаю, што колер у гэтых работах — выразнік прасторы. Акно — таксама выразнік прасторы. Такім чынам, назва выставы “Колер у акне” можа азначаць “прастора ў прасторы”. Такая інтэрпрэтацыя рызыкуе сказаць задуму аўтара — але настолькі, колькі любое маўленне можа сказаць сапраўднасць і аб’ектыўнасць атрыманай інфармацыі. Марсель Пруст пісаў: “Нават такі прасты акт, як “убачыць знаёмага”, ёсць у значнай ступені акт інтэлектуальны. Мы дапаўняем яго аблічча тымі ўяўленнямі, якія ў нас ужо склаліся, і ў тым агульным ягоным накідзе, які мы ствараем, уяўленні гэтыя адыгрываюць, несумненна, важнейшую ролю” (Пруст М. По наравленню к Свану. М., 1992. С. 20–21). У карцінах мы пазнаём саміх сябе, ідэнтыфікуем сваё “Я” з “Я” мастака. І таму карціна — гэта знаёмы, сустрачу з якім мы перажываем

Няўстойлівы, пераходны характар арганізацыі прасторы ў карцінах Валерыя Песіна змушае да адыходу ад жорсткай фармулёўкі. Метамарфозы сэнсаў не супыняюцца, таму вобраз няўлоўны. Прастора інтэр’ера перацякае ў знешнюю прастору за акном. Дзіўна тое, што паміж унутранай і знешняй прасторамаі няма дачыненняў па прынцыпу кантрасту двух звязаных адзін з адным светаў; прасторы надзвычай блізкія адна да адной, нібыта пакой не хоча адпуская ад сябе вуліцу... Пакой і вуліца розняцца, галоўным чынам, колеравым вырашэннем, а не вырашэннем прасторы.

Што яшчэ магу я сказаць? Шмат і нічога... Я не магу скончыць гэты ліст, таму што перажыванне, калі і згасае, згасае само па сабе...

Аляксей ХАРАК.

Паміж двума светамі.

Галоўнае — колер

Жыццядлюбства, унутранае адчуванне свабоды зрабілі Валерыя Песіна мастаком. Як сцвярджае сам майстар, дзве акалічнасці прымушаюць чалавека займацца творчасцю: нязгода з прапанаванымі жыццём абставінамі і

ўсёпаглынальнае пачуццё радасці ад таго, што ты жывеш.

Людзі, сонца, дом, сям’я — гэтыя вечныя каштоўнасці хваляюць душу мастака і знаходзяць свой адбітак у жывапісных палотнах. Пра гэта кажуць у ягоных работах маўклівыя сведкі: акно, дзверы, крэсла, стол, кубак — усё тое, што робіць жыццё спакойным, непаўторным, утульным.

Але часам гэты спакой парушаюць страсці, што кіпаць за акном. Так, бурны перыяд канца васьмідзесятых і асабістае знаёмства з расійскімі мастакамі прывялі да таго, што ў жывапісе Валерыя Песіна пачалі з’яўляцца змрочныя тоны, якія адлюстроўвалі ўнутраны неспакой і прыгнечанасць. Улюбёным персанажам мастака робіцца бомж. Звычайныя палотны і раму замяняе драўлянае века ад скрыні.

Паездка ў Іспанію нібыта ацаліла Валерыя Песіна. У ягоным акне зноў з’яўляецца святло. Мастак зноў набывае душэўную раўнавагу і аптымізм, і гэта вяртае яго да любімых, амаль паўсядзённых — і такіх незвычайных на палатне рэчаў і прадметаў.

Нараджаецца цыкл карцін “Вокны”, дзе акно — мяжа паміж светам спакойным, звычайным — і светам неспакойным, светам фантазій, адарваных ад рэчаіснасці ўяўленняў маленькага хлопчыка, які сядзіць ля акна і чытае Майн Рыда. Так з’яўляецца дзіцячая тэма ў творчасці аўтара. Яго цікавіць свет дзяцей, напоўнены страхамі і адчуваннем адзіноцты, у якім дзіця — маленькі чалавек у вялікім космасе...

Але аўтар не абмяжоўваецца гэтай тэмай. Яго цікавіць пейзаж, інтэр’ер, праблемы урбанізацыі. Аднак ён зноў і зноў вяртаецца да тэмы акна, увесь час разважае над ёй.

Чым жа так заінтрыгавалі мастака вокны, што ён убачыў у іх і што бачым у іх мы?

Зачыненае акно абараняе ад непагоды, го-ману, бруду, чужых вачэй... Акно дае магчымасць схавання ад знешняй прасторы і стварыць свой, замкнёны ў чатырох сценах свет, дзе будзеш існаваць толькі ты і некалькі напоўненых жыццём прадметаў. Зручнае крэсла, на якім сядзіш, любімая кніга, якую можаш чытаць гадзінамі...

Калі акно расчыніць — можна ўпусціць у дом святло, цяпло, матылька, спеў птушак, шум дажджу... Можна паставіць на падваконне букет кветак, цешыцца водарамі жыцця. А калі захочаш — можна вырвацца вонкі: трапіць за акно. Убачыць на свае вочы не прывідныя фарбы за шклом, не дэкарацыю нябёсаў, не прыдуманы аўтарам кнігі свет...

Усё тое, для чаго трэба шукаць слова, мастак Валерыя Песін стварае ў сваіх працах пры дапамозе колеру. Пры гэтым у выявах вокнаў аўтар пазбягае рэзкіх рысаў і формаў, бо і



1 Чай з малаком.
Алей, 2000. 50х60.
2 Бяседа. Алей, 1996.
50х70.



3

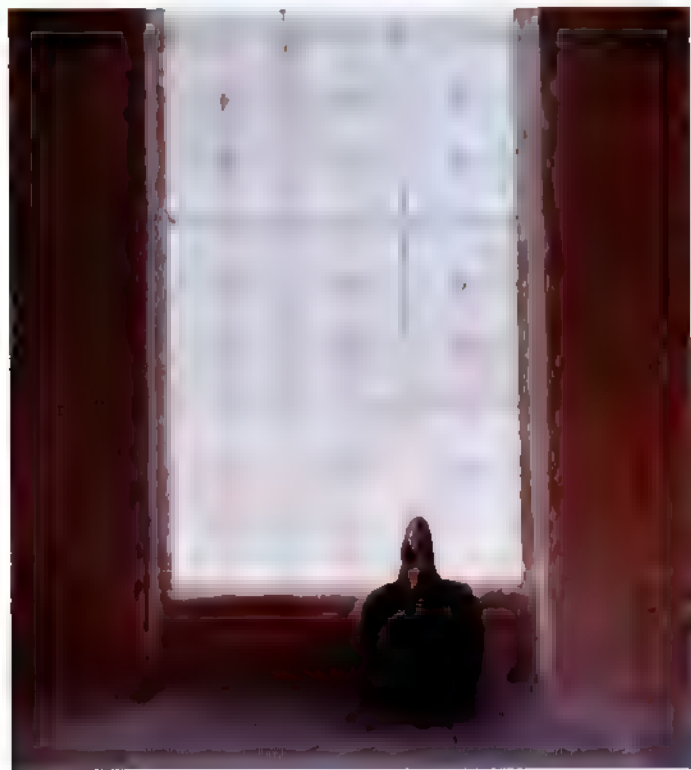


4

3 Вокны на мора.
Алей, 1995. 90x120.
4 Ціхае жыццё.
Алей, 1995. 70x90.



5



6

5 Стары дом. Алей, 2000. 80x100.

6 Перліна. Алей, 2000. 100x85.

само акно, і ўсё, што па-за ім, для яго вельмі ўмоўнае. Геаметрыя, святло і цені прадметаў і прасторы, дакладная перспектыва непатрэбныя мастаку для аповедаў пра ўласныя перажыванні. Ён размаўляе з гледачом на мове пачуццяў, таму ягоныя карціны адкрытыя і даступныя для кожнага чалавека.

Колер — гэта тое, што змагчына хвалюе нас, выклікае асацыяцыі, стварае настрой і задае танальнасць стаўленню да прадмета. Таму для аўтара “Вокнаў” галоўнае ў працы — колер. Прастора мадэлюецца паўтонамі, аўтар умела стварае адчуванне яе глыбіні. Форму прадмета ён пазначае або ўмоўнай рысай, або кантрастным супастаўленнем колераў.

Фарбы нібыта вібрыруюць на палотнах майстра. Мастак плаўнымі мазкамі накладвае фарбу на палатно, асцярожна пераходзіць ад аднаго тона да іншага. Адсюль — уражанне няспешнасці і нейкая прывіднасць аб’ектаў у яго работах. Гэтаму спрыяе і адыход аўтара ад святлоцэннявой мадэліроўкі прасторы. Акно для Валерыя Песіна — крыніца святла. Таму накіраванае святло адсутнічае ў зададзенай ім прасторы. Святло заменена аўтарам на колер, які мяккім і разам з тым імклівым струменем скіраваны да нас. Колер у работах мастака нібыта пульсуе, як і святло ў прыродзе.

“Колер у акне” — гэта тое, як адчувае мастак пах кветак, спеў птушак, струмені сонечнага святла. Паводле гэтых адчуванняў мастак вызначае сваю палітру. Колеравая гама ўзятая ім “за акном”. Гэта варыяцыі сіняга, зялёнага, карычневага, гэта колеры нябёсаў, травы, зямлі, дажджу, вясёлкі...

Колер — гэта той прыродны матэрыял, з якога мастак Валерыя Песін стварае свой уласны свет.

Наталля ЗУБРОВІЧ.

Праз акно

Акно — дамінантны вобраз у жывапісных творах Валерыя Песіна, прадстаўленых на персанальнай выставе “Колер у акне” ў Палацы мастацтва 24 лістапада — 7 снежня 1999 года.

Акно — гэта вока мастака, якім ён пазірае на свет блізка, хатні, бяспечны — і на свет далёкі, знешні, чужы, але не менш прыцягальны. Гэта вока звернутае ўнутр дзвюх па-рознаму абсталяваных прастораў.

Акно (як і дзверы ці брама) здаўна сімвалізуе мяжу, пэўны рубаж, які падзяляе гэтыя дзве прасторы, два светы, але ў той жа час гэта і пераход паміж імі. Гэта — шлях для зрокавага праходжання.

Падобную функцыю выконвае рама карціны, якая “абводзіць” яе ўнутраны свет, але ра-

зам з тым уключае карціну ў інтэр’ер сваёй дэкарацыйнасцю і фактурнасцю. Менавіта рама дапамагае пераходу гледача ў той свет, які яна вызначыла сваім контурам. (Нічога дзіўнага, што Валерыя надае шмат увагі выбару рамы для кожнай сваёй работы.)

Як частка і ўнутранага, і знешняга свету, акно вабіць аўтара і само па сабе. Таксама як і прадметы (звычайныя, якіх мы па гэтай прычыне не заўважаем), сталы і крэслы, чыё існаванне і фіксацыя гэтага існавання не менш цікавыя для мастака. Часцей за ўсё менавіта на гэтых вобразах канцэнтруецца ўвага, чаму ў немалой ступені спрыяе кампазіцыйная арганізацыя большасці карцін, ясная, немудрагелістая. Жыццё ўнутры карціны — жыццё без мітусні, маўклівае, спакойнае, жыццё ў стане чакання: “Ціхае жыццё”, “Вечар”, “Час сёстры”, “Чаканне карабля”. Адлюстраваныя на карцінах “Раніца” і “Першы снег” фігуры значныя не больш за прадметы вакол іх — такія ж ціхія, застылыя, яны зусім не імкнуцца заявіць пра сябе. Жанчына ў доўгай сукенцы, якая сядзіць у фатэлі на фоне высокага светлага акна (“Першы снег”) не ёсць уважальнае канкрэтнага персанажа, вобраз — гэтая фігура больш падобная да манекена. А маленькая, нібы фарфаравая фігурка, што стаіць перад расчыненым акном у карціне “Чаканне карабля”, знаходзіцца ў рэзкай прапарцыйнай неадпаведнасці з навакольным светам.

Спакой і нерухомаць, што ствараюць ураўнаважаная кампазіцыя і статыка фігур, — уяўныя. Рух нараджае шматфарбная паверхня палатна, дынамічныя, рознаскіраваныя мазкі шырокім пэндзлем. Самае рухомае “рэчыва” — асяроддзе, якое ахутвае ўсе прадметы. Здаецца, што яны зроблены з адной няўлоўнай матэрыі (“Час сёстры”, “Акно Рэмбранта”).

Выявы вокнаў і прадметнага асяроддзя прысутнічалі ў работах Валерыя Песіна ад пачатку яго творчай дзейнасці (на выставе былі прадстаўлены і раннія яго карціны: “Бамжы”, “Вокны на мора”, “Восеньскае акно”, серыя “Крэслы”). На такіх жа палотнах, як “Правінцыя”, “Сустрэча ў лесе”, “Восеньская прагулка”, галоўныя героі — дзеці. Іх маленькія постаці, змешчаныя ў вялізную прастору карціны, нясуць у сабе іншы сэнс. Гэтыя безбаронныя істоты, якія выйшлі са свайго ўтульнага і адпаведнага ім па памерах пакоя, раптоўна апынаюцца ў бязмежным, чужым для іх свеце.

Здольнасць мастака адшукаць у самых “малазначных” прадметах унікальнасць, нібыта прыўзняць гэтыя прадметы над паўсядзённасцю, забяспечвае іх пераход у катэгорыю “эстэтычнага аб’екта”. Змешчаныя ў іншую рэчаіснасць, абмежаваную рамай, яны набываюць статус самастойнасці.

4 “Мастацтва” № 9

У выяўленчым мастацтве цікавасць да прадмета была двух відаў: як да прадмета-знака ў адносінах да універсальнай прасторы і як да матэрыяльнага прадмета ў адносінах да канкрэтнага асяроддзя. У заходнееўрапейскім жывапісе, найчасцей рэлігійным, выявы архітэктурных фонаў, унутранага ўбранства пакояў, прадметаў штодзённага ўжытку, аксесуараў святых неслі ў сабе адпаведную сімвалічную нагрузку і дапаўнялі месца дзеяння для фігур-персанажаў карцін. Нярэдка выявы гэтых фігур рабіліся на фоне акна, а часам светлыя плямы вокнаў акаймоўвалі фігуру ў зацемненай прасторы (Леанарда да Вінчы, Рогір Ван дэр Вейдэн). Колькасць вокнаў і крыжпадобны пераплёт уяўлялі сабой рэлігійную сімваліку.

Перастаноўка акцэнтаў з прадмета-знака на матэрыяльны прадмет шмат у чым садзейнічала развіццю двух жанраў: нацюрморта і інтэр’ера. Цяпер паўнаўартасным персанажам карціны магла стаць кожная рэч, або створаная чалавекам, або пераўтвораная ім. Але вокны і дзверы ўсё яшчэ заставаліся другараднымі аб’ектамі. Гэтай частцы інтэр’ера — крыніцы бачнага святла і элемента арганізацыі прасторы карціны — асабліваю ўвагу надавалі ў асноўным галандскія жывапісцы XVII стагоддзя: Пітэр дэ Хох, Вермеер Дэльфцкі, Эмануэль дэ Вітэ.

Акно робіцца асноўным аб’ектам увагі мастака толькі на пачатку XIX стагоддзя ў рамантаў К.Фрыдрых і І.Даля. Фігура жанчыны на фоне акна, што стаіць спінай да гледача, у Фрыдрых сімвалізавала глыбокае рэлігійнае перажыванне. Маты ў аб’яднання мікра- і макрасветаў пры дапамозе акна можна знайсці ў работах Марка Шагала, створаных у першай чвэрці стагоддзя.

З гэтага гледзішча матыў акна не ёсць новая ідэя ў творчасці Валерыя Песіна, але ў ягоных работах можна ўбачыць асаблівае стаўленне мастака да гэтага аб’екта, якое сфарміравалася, відавочна, дзякуючы ўспамінам пра дзяцінства.

Усе рэчы (акно ў тым ліку), якія выяўляе мастак, маюць некалькі значэнняў. Яны нясуць адчуванне пэўнай прыналежнасці да чалавечага побыту. З іншага боку — гэтае адчуванне спіраецца дзякуючы асабліваму характару выявы вокнаў. У прасторы карціны яны знаходзяцца ў найбольш блізкіх дачыненнях з гледачом, але ў той жа час валодаюць дастаткова самастойным значэннем датычна і чалавека, і навакольнай прасторы. Перадусім тут важная сутнасць рэчаў, а не іх атрыбутыўны (другарадны) характар. Менавіта гэта дазваляе ўсумніцца ў правамоцнасці супрацьстаўлення свету вялікага (за акном) і свету малога (рэчыўнага).

Ала ГАЛЕТА.

Выйсці за межы будзённага

Алег СУДЛЯНКОЎ



Чыстае мастацтва мае быць акрэслена як спецыфічная эстэтычная абстракцыя пры максімуме прымянення ле да любога сюжэта, тэмы і напямку — ад рэалізму да чыстай эстэтычнай абстракцыі і да ўжыткавага мастацтва.

Павел Філонаў.

Сярод мастакоў-графікаў, якія скончылі тэатральна-мастацкі інстытут (Беларускую акадэмію мастацтваў) у 90-ыя гады, вылучаецца некалькі чалавек, аб'яднаных прыхільнасцю да тэхнікі глыбокага друку — да афорта і мецца-тынта. Гэта Юрый Якавенка (Гродна), Анжэла Малышова, Эрнст Пяшкоў і Андрэй Басалыга (усе Мінск). Агульнае ў іх яшчэ і тое, што ўсе яны прымалі ўдзел у міжнародных выставах графікі ў Іспаніі (Хатіва), былі там пераможцамі і прызёрамі, і гэтыя выставы сталіся для іх своеасаблівым пачаткам пераможнага паходу за творчай славай, бо засведчылі плён пошукаў тэхнічных і кампазіцыйных вырашэнняў, пэўныя мастацкія навацы.

Мне хацелася б спыніцца на адным вельмі важным кампаненце мастацкай творчасці, абавязковым складніку яе. Гэта — кураж, жаданне выйсці ў творчым працэсе калі не абсалютным пераможцам, то кімсьці бліжэй да яго, “выдаць” нешта новае, нечаканае, здольнае здзіць мастацкую публіку. Тварыць, каб сдвердзіць сваю індывідуальнасць, самастойнасць мастацкага мыслення, уласнае разуменне задачай мастацтва. Рабіць свае творы ў разліку на аднадумцаў і цікавасць гледачоў да самога працэсу творчасці і ягонага плёну — графічнага аркуша,

дакладней: адбітка з гравёрнай дошкі.

Мастакі па-рознаму разумеюць сваё месца ў сучасным свеце, свой сацыяльны статус у грамадстве. На маю думку, вельмі трывожным фактарам з’яўляецца прыніжэнне творчых асобаў у сучасным грамадстве, змена грамадскіх каштоўнасцей і арыенціраў, страта мастацкай інтэлігенцыі свайго ўплыву на духоўнае развіццё грамадства. Цяжка назваць творчую асобу, якая ўладарыла б над розумам сучаснага чалавека. Зніклі куміры, а з імі і прыклады для наслідавання, і гэта павінна тры-



2

вожыць усіх нас. Кожная буйная творчая постаць (Л.Талстой або Пікаса, Пастарнак або С.Далі, Ф.Ропс або Верлен) была, нягледзячы на пэўны эпатаж грамадскай думкі, рухальнікам зменаў яе. З іх ініцыятывы мяняліся густы і меркаванні, ішло адмаўленне колішніх каштоўнасцей і ўзнікненне новых. Гэтыя асобы рабіліся своеасаблівым эталонам і рухальнікам прагрэсу.

З сярэдзіны XIX стагоддзя прыкладна праз кожныя 10–20 гадоў з’яўляліся новыя мастацкія плыні, найперш у жывапісе і графіцы. Даволі будзе нагадаць ланцужок: барбізонцы — імпрэсіяністы — постімпрэсіяністы — фавісты — кубісты — сюррэалісты — абстракцыяністы і г. д. Калі глянуць на сучасную карціну мастацкага свету, можна адчуць, што ідзе пошук новых каштоўнасцей, іншых вымярэнняў таленту, пошук канцэпцый творчасці, якая адлюстроўвае жыццё грамадства і новыя падыходы да

ацэнкі творчай асобы. Модны ў апошнія дзесяцігоддзі кіч не мае персаніфікаваных куміраў, усе яны аднадзёнкі; іх творы разлічаны на імгненне ўдачы, якое прамінае часам амаль зусім бяспладна.

Немагчыма сказаць дакладна, што паўплывала на маладых графікаў, названых вышэй, але іх прага творчасці выклікае сапраўднае захапленне.

Так, Юрый Якавенка скончыў тэатральна-мастацкі інстытут у 1992 годзе, а ўжо ў наступным прыняў удзел у міжнароднай выставе ў г. Ксаціва (“Biennale 1993”) і атрымаў першую прэмію, разам з тым і пэўную вядомасць у Іспаніі. У 1999 годзе там адбываецца ягоная персанальная выстава. Юрый Якавенка ўдзельнічае ў шматлікіх выставах і конкурсах, у першую чаргу ў так званых міні-прынтах. Ягоныя любімыя тэхнікі — мецца-тынта і афорт. Яны вельмі працёмістыя. Так, мецца-тынта вымагае спачатку апрацоўкі дошкі так званай качалкай, а затым прасавання яе “гладзілкай”, затое ў выніку атрымаецца дзівосны аксамітны адбітак, які паводле танальнасці пераходзіць у колераў не мае сабе роўных у гравюрных тэхніках.

У Юрыя Якавенкі тонкае адчуванне і разуменне колеравых аб’ёмаў гравёрнай пласціны, веданне тэхнікі, кампазіцыйнае чутцё, гарманічнае спалучэнне інтуіцыі і рамесніцкай штудзённай працы. З качалкай ён пазнаёміўся выпадкова. Выкладчык інстытута Уладзімір Вішнеўскі падарыў яе аднаму студэнту. Вядома, усе іншыя таксама захацелі глянуць, як качалкай ствараецца фон гравёрнай дошкі. Юрый паспрабаваў — і нечакана для сябе захапіўся. Ён заняўся вывучэннем тэхнічных магчымасцей мецца-тынта, яе адметнасцей, “звязаў” гэтую тэхніку з афортам і акватынтай. З гэтага захаплення паўстала дыпломная работа пад назвай “Архіпелаг” (5 аркушаў). Менавіта яна і была адпраўлена на выставу ў Іспанію.

Потым ён захапіўся міні-прынтам, дзе яскрава выяўляюцца тэхнічныя магчымасці і раскрываецца талент мастака. Ён любіць ствараць серыі аркушаў, аб’яднаных адной тэмай, часта серыі маюць у назве нейкі ўнутраны для мастака сэнс. Гэта і серыя “Архіпелаг”, і серыя “Кветкі” (у яе ўваходзілі аркушы, што сталі пераможцамі ў Іспаніі).

Серыя “Кветкі” цікавая тым, што ў кожнай гравюры як бы апісаны працэс развіцця расліны — ад зярнятка да кветкі, пры гэтым назва графічнага аркуша — гэта батанічная назва кветкі палатыні. На пытанне “Што гэта за кветка?” мастак адказвае: “Вазьміце слоўнік і пачытайце”. Ягоныя кампазіцыі заснаваны на гратэску і абстракцыі, пры гэтым мастак дакладна разумее, што найперш яго зразумее падрыхтаваны чалавек, дзеля такога гледача ён і творыць.

У Юрыя ёсць дзіўная фантамагорыя — “Рыба”, якая ідзе на птушыных лапах, што выраслі на месцы плаўнікоў, а ролю хваста ў яе выконвае кісьць чалавечай рукі. Здаецца, што гэта нейкае казачнае страшыдла, а пачынаеш углядацца ў пераплаценне ліній на жабернай пласціне, у вока рыбіны, далонь, цераз якую праходзяць ікрынкі... Адкрываецца таямнічае, загадкавае жыццё.

Цікавы аркуш “Клубень”, дзе метафарычна ўвасоблена бульбіна. Тонка прапрацаваны парасткі, вочкі, а замok-маланка быццам інфармуе, што “адзенне” бульбы будзе здымацца, і дасканала ўкампаанаваны ў зрэз шалупіння надпіс “Ex libris” дасціпна ставіць тут кампазіцыйную кропку.

Адна з апошніх работ Ю.Якавенкі, “Імператар”, прысвечаная Напалеону. Надзіва гарманічная і лаканічная гравюра, хоць на ёй змясціліся і пазнавальная галава з слаўтай трохвуголкай, і сімвалічныя атрыбуты вайны і паходу, і рука, што скіроўвае наперад, гармата з ядром, зрынутыя спяці і фантастычныя французскія пёўнікі... Аднак мяне ўразіла ў гэтым аркушы дзівосная, проста філігранная прапрацоўка дэталей, спляценне ліній і своеасаблівая гравёрная скань, а яшчэ — жажліва пустыя вочы на твары героя. І ўсё гэта настолькі

спіснута на маленькай прасторы, што ўвесь аркуш практычна ўспрымаецца ягоным цэнтрам.

Не так даўно мастак стварыў серыю “Гадзіннікі”, якая наводзіць на думку пра зменлівы час, які праходзіць, быццам сцякае пясок ў пясочным гадзінніку перад вачыма маці.

Мастака прыцягвае класіка, і тут ён імкнецца ісці не пратапанымі сцежкамі. Ягонае асэнсаванне самабытнае, яно амаль не перагукваецца з вядомымі творами. Вось “Леда” — легенда, у якой мора неспазналага і шырокія абсягі для творчасці. Паўзірайцеся ў дакладнасць штрыха, у кампазіцыю, у тую страсць Леды, як яе зразумеў мастак, і згадайце класіка. Вы зразумеце, што мастак пайшоў уласным, невядомым дагэтуль шляхам.

Калі разглядаеш работы Юрыя Якавенкі, міжволі хочаш прылічыць яго да якога-небудзь папулярнага напрамку. Так, у ягонай творчасці ёсць шмат ад сюррэалістаў з іх “тэхнікай утойвання”, недасказанасцю і ў той самы час з гранічным рэалізмам у выявах асобных дэталей або групаў. Гэтыя “скажэнні” міжволі выклікаюць у памяці некалі выказаную У.Фаворскім думку: “Навучаны дакладна перадаваць натуру, мастак... павінен на свой страх і рызыку крыху сапсаваць натуру... і гэтым надаць ёй мастацкасць”. І асноўная задача майстра — адчуць тую тонкую мяжу, якая праходзіць паміж сапраўдным мастацтвам гратэску і містыкі і пошласцю кічу. Работы Юрыя Якавенкі разлічаны на ўдумлівага гледача, які з цікавасцю і захапленнем імкнецца ўспрыняць той прыхаваны сэнс, які мастак зразумеў у тыя імгненні ці доўгія гадзіны, што ён правёў сам-насам з гравёрнай дошкай, спрабуючы ўкласці свае думкі ў рэальнасць абсурдных асацыяцый або рэмінісцэнцый. Ягоныя работы — своеасаблівыя рымейкі тых абстракцый, якія існуюць у прыродзе чалавечага мыслення, а ягоныя шуканні маюць папярэднікаў (згадайце, напрыклад, людзей з птушынымі галавамі ў І.Восха). Аднак яны арыгінальныя, індывідуальныя і гэтым цікавыя.

Загадкаваць вобразаў Юрыя Якавенкі выклікае пэўную разгубленасць гледача, але гэтыя загадкаваць і недасказанасць, узброеныя бездакорнай тэхнікай гравёра, прыводзяць да нечага кшталту падманаў фокусніка-ілюзіяніста. Мастак дакладна адпрацаваў прыём, што пераконвае наведвальніка выставы ў рэальнасці паказанага прадмета, ці гэта выява існуючай у прыродзе кветкі, ці выдуманнага, фантастычнага зверу. Глядач змушаны выходзіць за межы будзённай логікі, імкнуча да разумення свядомасці па-за ёю. І тады сціплы пейзаж “На прыколе”, навіяны паездкамі мастака ў Галандыю, падштурхне яго да адмысловага разумення задачай мастацтва і самога аўтара, што ўвасабляе новыя ідэі.

Мастак поўны творчых планаў, новых задумаў, і ягоны равец нястомна дапамагае майстру ўвасобіць іх у матэрыяле. Юрый ведае, што мае свайго гледача, што яго праца запатрабаваная, і гэта падтрымлівае ў ім прагу пошуку, імкненне да глыбіні і дасканаласці.

Пераклад з рускай мовы.



- 1 Клубень. Афорт, мецца-тынта, 1999.
- 2 Рыба. Афорт, 1997.
- 3 Эксплібрыс. Афорт, мецца-тынта, 1998.

Людзі і рэчы ў работах Ю.Пэна

Наталля Гулідава

Віцебскі мастак Юрый (Юдэль, Іегуда) Майсеевіч Пэн (1854–1937), партрэтyst і аўтар жанравых палотнаў, не цураўся прыкыпаў акадэмічнай школы. У некаторай ступені ён з’яўляецца прадаўжальнікам традыцый перадавіжнікаў. Вернасць традыцыі ні ў якім разе не адмяняе яркай самабытнасці мастака. Ён стварыў цэлую галерэю правінцыйных тыпажоў: гадзіншчыкі, краўцы, пекары, шаўцы выпісаны ў характэрным атачэнні, з усімі падрабязнасцямі прадметнага свету. Даследчык творчасці Пэна Г.Казаўскі пісаў: “У сістэме традыцыйных уяўленняў побыт выступае як сакральная зона рэалізацыі заповедзяў — міцвот, як таямнічая сфера рытуальнага адзінення чалавека. Прыземленай будзённай рэальнасці ў гэтай сістэме надаецца сімвалічны маштаб быцця, і ў жывапісе Пэна габрэйскі побыт і ягоныя арыбуты ператвараюцца ў сімвалічны сродак выяўлення духоўнай сутнасці народа”¹.

Бытавы жанр у творчасці Пэна вызначаецца своеасаблівасцю светабачання мастака. У ягоных работах уступаюць у дыялагічныя зносіны свет падзейны, дынамічны, канкрэтны час канкрэтнага чалавечага быцця — і свет уласна “знаходжання ў быцці”, свет рэчавы, для якога важны не падзейны рытм, а факт існавання наогул, па-за часам, свайго роду момант статычнасці.

Найбольш вядомымі работамі мастака, якія адносяцца да бытавога жанру, з’яўляюцца: “Раз-

вод” (1907), “Суботняя вячэра” (1920-ыя гады), “Шавец-камсамалец” (1925), “Гадзіншчык” (1914), “Гадзіншчык” (1924), “Апошняя субота” (1910-ыя—1920-ыя гады).

З названых работ дзве — “Шавец-камсамалец” і “Гадзіншчык” (1914) — знаходзяцца ў Мінску ў Нацыянальным мастацкім музеі, астатнія захоўваюцца ў Віцебскім мастацкім музеі.

Менавіта палатно “Развод” з’яўляецца бліскім па свайму сацыяльна-псіхалагічнаму гучанню да школы перадавіжнікаў. Герой падзяляюцца, умоўна кажучы, на акцёраў і глядачоў. Дзея адбываецца ў пакоі гарадскога рабіна. У цэнтры пакоя на першым плане стаіць галава сям’і з разведзенымі рукамі, які патрабуе вырашэння сямейнага канфлікту. Аблічча героя выклікае спачуванне: мы бачым профіль разгубленага, абянтэжанага чалавека. Каларытная і сама постаць у зношаным паліто з абвіслымі кішэнямі, дрэнна зашпіленым гузікам, у стаптаных і даўно не ваксаваных ботах. Твар і рукі мастак прапісвае, захоўваючы тонкасць пераходу мазкоў, а вось у выяве адзення мазок як бы выпадковы, неарганізаваны, пакінуты без паўтонаў, што быццам падкрэслівае заношанасць адзення. Кампазіцыя другога плана падзяляецца на дзве часткі. Справа паказана жанчына, якая сядзіць ў чаканні, злева за сталом — два рабіны. Колеравае вырашэнне таксама садзейнічае выяўленню дзвюх кампазіцыйных груп: мужа і жонкі, з аднаго боку, рабінаў — з другога. Фігуры старцаў-рабінаў выпісаны ў зацмененым куце інтэр’ера. Такое ўжыванне кампазіцыі і колеру не выпадковае, яно падкрэслівае існаванне герояў у розных жыццёвых варункх і надае адлюстраванню дынамічнасць.

Кожны персанаж псіхалагічна дакладна акрэслены. Жанчына, якая сядзіць каля мужа, агорнута сваімі думкамі. Хустка, накінутая на плечы, змякчае вобраз. Рукі самкнутыя і ляжаць на каленях. Твар з сумнымі вачыма выпісаны ў матыва-бледных тонах. Быццам арэол вакол твару — жоўтая хустка. Тут арганічна злучаюцца пластычнае і каларыстычнае вырашэнні вобраза.

Постаці жанчыны і яе магчыма, пакрыўджанага мужа звернуты да двух рабінаў, якія сядзяць за сталом перад разгорнутай кнігай. Іх твары прапісаны дэталёва і па-майстэрску. Яны адкрытыя глядачу: мы бачым ілбы, пакрытыя сеткай маршчын, уважлівыя вочы, сівыя бароды. Тонкім мазком мастак лепіць гэтыя твары, рукі, пакідае чорнымі адзенне і наваксаваныя боты.

На заднім плане карціны — некалькі зацікаўленых асобаў, выпісаных эскізна, якія надаюць сцэне жытую выразнасць.

Рэалістычнасць палотнаў Пэна адзначаў ягоны вучань Марк Шагал: “Вам не варта ісці ў

поле, не трэба гуляць па горадзе, звяртаць увагу на людзей, не трэба ісці ў тэатр, у царкву, у синагогу — вы ўсё маеце перад сабою, усё стогне, плача на карцінах Пэна штохвіліны, і ўдзень, і ўвечары, у суботу, у свята”².

Псіхалагічная распрацоўка вобразаў адбываецца на фоне пэўнага рэчывага рада. Гэтыя людзі прыём мастака. Тонка і старанна прапісаныя рэчы ствараюць своеасаблівы значны свет, нязменны, які імкнецца да вечнасці. Рэчы, у канчатковым выніку, — гэта і ёсць знак вечнасці, філасофскага напаўнення, што прысутнічае ў канкрэтнай рэальнай падзеі.

Сама падзея адбываецца ў пакоі з нязменным інтэр’ерам. Мы бачым насценны гадзіннік з тоненькімі ланцужкамі і супэльнымі вагамі, трохі ніжэй вісяць побач два партрэты ў пазалочаных рамах. Продкі “быццам нябачна ўдзельнічаюць ва ўсім, што адбываецца, і здаецца, што ўсе пакаленні габрэйскага народа сышліся разам і над імі неўладарны час, які бясстрасна адмяраецца гадзіннікам”³.

Пад нізкай столлю вісіць люстра, якая ўпрыгожана лёгкім дэкорам з фігурнымі падсвечнікам і забытым агаркам свечкі. На печы — лампа з абажурам і тонкім кнотам, несувмерным з масіўнай падстаўкай, у цэнтры — стол, накрыты белым абрусам з мудрагелістым арнаментом, на стала велічча размешчаны старыя кнігі — скошчана глыбокай мудрасці і вечных ісцін. Адабленасць рэчывага свету, жыццё рэчаў само па сабе падкрэслены мастаком у гэтай рабоце.

Іншы свет — дамашні — у творы “Суботняя вячэра”. Зручна абапіраючыся на край стала, сядзіць мужчына. З заплушчанымі вачыма, ён паўтарае малітву. Адкрыты маршчыністы лоб, сівая барада падказваюць нам, што чалавек гэты ўмудроны жыццёвым вопытам. Жонка клапатліва паклала адну руку на плячо мужа, а другую трымае на раскрытай кнізе: водзіць па ёй указальным пальцам. На яе галаве, па звычаю, завязана хустка.

Тут усё падначалена аднаму — роздуму аб прачытаным. І няважна, што крошкі на стала, што посуд з рэшткамі ежы не прыбраны. Існуе натуральнае адзіства рэчаў, якое складаецца ў карціну побыту: мяккая, напалову з’едзеная хала — адмысловы дар Бога чалавеку, святая суботняя ежа. На заднім плане палатна — кніжная паліца, камода, засцеленая белай сурвэткай з фрэнэлямі, на ёй — два падсвечнікі і медны самавар.

Мяккае святло, характэрнае для палотнаў Пэна, робіць амаль адчуваальнай і гэтую сцэну, напоўненую патаемным сэнсам Суботы. Бачны свет, натхнёны мастаком, у той жа час захоўвае цяпло і ўтульнасць канкрэтнага чалавечага месцазнаходжання. “Апісаць карціны Пэна я не магу. У дзяцінстве я іх слухаў, нюхаў і кранаў рукамі...” — гаварыў Марк Шагал⁴.

У даным выпадку сямейны партрэт мае асаблівае “прадметнае суправаджэнне”: тут кожная рэч “прызначана для задавальнення менавіта духоўных патрэбаў, і, больш за тое, само (яе) стварэнне ўжо мае на мэце наяўнасць духоўных стымуляў і рэальна выступае як духоўная патрэба”⁵.

Глядач атрымлівае багацейшы матэрыял для асэнсавання рэлігійнай традыцыі ў яе бытавым увасабленні.

У карціне “Шавец-камсамалец” бачны два кантрастныя ў даны момант свету: свет дынамічны, падзейны — і свет рэчывы, спынены. Сканцэнтраваны твар юнака, які чытае мясцовую газету “Зара Захаду” ў сваёй майстэрні. Газетныя загалоўкі: “Напярэдадні 1-га Мая”, “У Польшчы”... Чытанне паглынае юнака — пра гэта сведчыць напружаная складка на пераносіцы, апушчаны позірк, спіснутыя губы. На стала бязладна раскіданы рэчы, звязаныя між сабой прызначэннем, знакавай роллю: малаток, шыла, дробныя двікі. Рэч падначалена чалавеку, патрэбна яму і мае свае функцыі. На рабочым стала таксама абутак, які належыць розным людзям:



2

дамскі белы туфлік — знак маладосці і вытанчанасці, чаравікі, галошы, якія шмат паслужылі на сваім вяку. Рэчы сабраны разам, але кампазіцыйным цэнтрам з’яўляецца дамскі туфлік, акцэнтаваны колерам. Захоўваючы цяпло і сілу ўздзеяння чалавечых ног, слады звычай, звязаныя з вобразам гаспадара, рэчы як бы стварылі супольнасць, свой свет. І мастак магіль таленту змушае старанна разглядаць яго, пранікаць у яго, спыняцца ў ім, каб адчуць на імгненне дабратворнасць быцця і дазволенасць знаходзіцца ў ім.

Найбольш глыбока філасофія часу ўвасаблена Ю.Пэнам у работах “Гадзіншчык” (1914) і “Гадзіншчык” (1924). Першае палатно паказвае гадзіншчыка паглыбленым у чытанне газеты (матыў, які паўтараецца ў Пэна). Свет “падзей” ствараецца мастаком з дапамогай знака часу — газеты “Хайет” (“Сёння”). Яна напоўнена весткамі з рэальнага свету, дзе ўсё змяняецца ў палённым рытме: пачатак Першай сусветнай вайны, рост цэнаў, навуковыя адкрыцці, тэхнічныя вынаходствы і г. д. Газета заклікана сцвярджаць прыярытэт падзей у дачыненні да быцця. Мас-

¹ Гадзіншчык. Палатно на фанеры, алей, 1924. 70х75. Віцебскі мастацкі музей.

² Суботняя вячэра. Алей, 1920-ыя гады. Віцебскі мастацкі музей.



3 Гадзіншчык. Алей, 1914. 60x67. Нацыянальны мастацкі музей Рэспублікі Беларусь.
4 Апошняя субота. Алей, 1910-1920-ыя гады. Віцебскі мастацкі музей.

так дасціпна “сутыкае” два разуменні часу: газета — крыніца пазнання часу сённяшняга, і ў тое ж імгненне яна ў руках чытача-майстра, што рамантуе гадзіннікі, якія гэты час фіксуюць. Гадзіннікі ламаюцца — час спыняецца, ідзе наперад ці застаецца ззаду. Час ілюзорны.

За спінай гадзіншчыка на сцяне вісяць старадаўнія ходзікі, на стала — разабраныя на дэталі гадзіннікі самых розных формаў. Увесь пакой быццам агорнуты “рэмбрантаўскай карычневаасцю”. Стрэлкі спыненых механізмаў паказваюць розны час — рэчыўны свет мае своеасаблівы рытм, які не карэспандуе са светам падзейным.

Крыху інакш інтэрпрэтуецца тэма часу ў больш позняй рабоце майстра (“Гадзіншчык”, 1924). За сталом сваёй майстэрні сядзіць гадзіншчык і прыводзіць у рух стрэлкі гадзіннікаў. Вачэй майстра не бачна, выпісаны толькі лоб з сеткай маршчын. За ягонай спінай вісяць на сцяне ходзікі з тонкімі ланцужкамі і цяжкімі гірамі. Бляск металу такі ж гучны, як рытмічнае гучанне механізмаў, што міжволі ўяўляецца глядачу.

На рабочым стала стаіць будзільнік, цыферблатам павернуты да глядача. Яго форма арганічная і простая. На эмалевым цыферблале — тонкія прыгожыя стрэлкі. Побач кішэнны гадзіннікі ў нікелевым корпусе, наручны гадзіннікі з рашоткай, што засцерагае шкло ад удараў. Формы прадметаў актыўна ўзаемадзейнічаюць, рэчы адцяняюць адна адну фактурай, колерам, у іх адчуваецца матэрыяльная паўната, карыснасць. Рэчы становяцца не падрабязнасцю, знакам прафесіі, а самастойнай падзеяй, цэнтрам аўтарскай задумкі.

У даным выпадку “рэчакарыстанне” канкрэтна і наглядна азначае даволі важны аспект жыцця чалавека. Відавочна ці таемна, часта з вялікай доказнай сілай рэч “гаворыць” і пра патрэбы чалавека, і пра яго мэты, пра яго розум.

Свет гадзіннікавых механізмаў, кожны з якіх узяты асобна, фіксуе падзеі жыцця якога-небудзь

чалавека, яго сям’і, роду. Гэты свет тут аб’яднаны ў ціхай гармоніі, дзе суіснуюць не механізмы, а рэчы, дзе праз “вонкавы выгляд” зафіксавана іх значнасць. З’яўляючыся “ахвярамі” свету падзейнага, гадзіннікі ўсе разам (і старадаўнія ходзікі з вэнзелямі, і кабінетныя, і тыя, што жывуць у саржавай кішэні) стварылі, па задуме мастака, своеасаблівы свет — па-за часам, па-за падзеямі. Схільныя спыніцца ў любы момант, на палатне гадзіннікі падпарадкаваны бесперапыннасці. Бесперапыннасць — уласцівасць традыцыйнага жывапісу — можа быць у даным выпадку інтэрпрэтавана як уласцівасць быцця, што ўгадана і ўвасоблена мастаком, які добра ведаў, і што такое блытанасць жыццёвага рытму.

“Рэчыўны свет” у рабоце “Апошняя субота” патрабуе іншага асэнсавання. Тут мастак не кадыруе сваю задуму, сама назва вызначае падзею, рытуальны сэнс якой добра вядомы.

У цэнтры пакоя размешчаны ложка, на якім ляжыць старая жанчына. З заплісчанымі ва-



чыма, яна з вялікай пашанай чытае малітву, трымаючы рукі вакол запаленай свечкі. Яе вобраз чысты, яна ўся ў белым. Цёплае святло, што падае на твар і рукі, сівыя валасы, схаваныя пад беласнежнай хусткай, крухмальнае сукенка і белая бялізна падрыхтаваны да падзеі. Побач стол з белым абрусам і аtryбутамі сустрэчы суботы: металічны падсвечнік з адной запаленай свечкай, хала, накрытая сурвэткай. Пакой ахінуты вяселлем змрокам, толькі ледзя бачны партрэт на сцяне, паліца з кнігамі і белы кубак... Справа стаіць стары, трымаючы ў руках запаленую свечку. Ягоная постаць пададзена цёмным сілуэтам.

Ва ўсім адчуваецца прысутнасць Усявышняга. Пераадоўванне “рэчыўнага” свету, прыярэтот духоўных сутнасцей, звернутасць да Бога — такі таемны сэнс палатна.

Гаворачы пра спецыфіку бытавога жанру ў Пэна, неабходна падкрэсліць, што выпісаныя ім

інтэр’еры — гэта фрагменты канцэптуальнай карціны свету. Ствараючы ўнутранае псіхалагічнае напружанне, аўтар прымушае глядача глыбей асэнсоўваць ягоныя сувязі. “Рэчыўны свет” карціны Пэна ўстанаўлівае момант раўнавагі быцця, які не залежыць ад чалавека. У Пэна рэчы утылітарныя, яны патрэбныя, але ў пэўны момант робяцца самадастатковымі. Ствараючы работы жанравыя, якія адлюстроўваюць сцэны і сцэнкі чалавечага жыцця, мастак адначасова стварае вобраз іншага свету — свету, у якім значнасць падзей, сюжэтаў “ахалоджана” значнасцю рэчаў, сведкаў гэтых падзей. Тое, што трады-

цыйна прынята разглядаць як узоры бытавога жанру, у інтэрпрэтацы Пэна дасягае ўзроўню філасофскіх эскізаў.

¹ Казовский Г. Художники Витебска. Иегуда Пан и его ученики. М. С. 46.

² Шагал М. Мой первый учитель // Рывкин М., Шулман А. Юдель Пэн. Витебск, 1994. С. 35.

³ Казовский Г. Художники Витебска... С. 37.

⁴ Шагал М. Мой первый учитель... С. 35.

⁵ Топоров В.Н. Вещь в антропоцентрической перспективе (апология Плюшкина) // Миф. Ритуал. Символ. Образ. М., 1995. С. 22.

Вяўленчае мастацтва

ГЕРМАНИЯ-2000

Зацікаўлены позірк знутры

Алесь ТАРАНОВІЧ (Берлін, Германія)

Вяўленчае мастацтва ў сучаснай Германіі, як і раней, займае важнае месца ў культурным жыцці краіны. Артыкул 5 Асноўнага закона гарантуе свабоду меркаванняў і свабоду творчасці. У пасляваеннай Германіі вырасла ўжо некалькі пакаленняў мастакоў, якія не ведаюць ні знешняга, ні ўнутранага цензара. Менавіта прававольна выказваць сябе і сваё меркаванне пастаянна сутыкае розныя пазіцыі і змушае выпрацоўваць уласную, што з’яўляецца важным элементам дэмакратыі і не дае грамадству падставы вяртання да таталітарызму. У пасляваеннай Германіі ніколі не было барацьбы паміж акадэмізмам і мадэрнізмам, рэалізмам і авангардызмам. Мастакі ўсіх напрамкаў цудоўна суіснавалі і суіснуюць адзін з адным.

У краіне існуюць сотні розных мастацкіх галерэй, у буйных гарадах шмат мастацкіх цэнтраў (кшталту “Tacheles” або “Betania” ў Берліне), дзе адначасова жывуць і працуюць дзесяткі мастакоў. Ніхто не возьмецца назваць колькасць мастакоў у Германіі, бо толькі замежнікі тут ёсць з 184 краінаў, і многія з гэтых мастакоў — нелегалы.

Выпускаюцца газеты і часопісы па мастацтву самых розных напрамкаў. Штогод праводзяцца шматлікія конкурсы, часам з вельмі саліднымі прэміямі.

Існуе вялікая колькасць калекцыянераў і спонсараў.

Нягледзячы на ўсё гэта, нямецкае вяўленчае мастацтва даўно спынілася ў сваім развіцці, больш за тое, яно знаходзіцца ў тупіку. За апошнія дзесяцігоддзе не з’явілася ніводнага колькі-небудзь слаўтага майстра ў мастацтве Германіі, чья вядомасць перасягнула б межы краіны і работы якога пазнаваліся б так лёгка, як у свой час гэта было, напрыклад, з Й.Бойсам.

Пошукі адказу на пытанне “Ці крызіс у нямецкім мастацтве можна лічыць часткаю, складнікам крызісу сусветнай культуры ў цэлым?” не з’яўляецца мэтай аўтара артыкула. Мне хацелася б толькі падзяліцца сваімі назіраннямі і развагамі, бо вось ужо гадоў дзесяць я ўважліва сачу за тым, што адбываецца ў мастацтве Германіі. Ступень жа аб’ектыўнасці ці суб’ектыўнасці вывадаў не мае ацэньваць.

На мой погляд, паміж беларускім і нямецкім мастацтвам сёння больш адрозненняў, чым падабенства. Я ўжо згадаў пра адсутнасць барацьбы групавых, стыляў і кірункаў, адсутнасць самацэнзуры ў мастакоў Германіі. І зноў сутыкнуўся з існаваннем усяго гэтага тут, у Беларусі, падчас свайго нядаўняга кароткага побыту. Прынцыпова інакш ладзіцца выкладанне ў мастацкіх школах і акадэміях.

У Германіі ў першую чаргу выхоўваюць асобу, вучаць самастойна мысліць, а прафесійнае майстэрства, “школа” ў яе акадэмічным разуменні стаіць на другім плане.

У пасляваеннай Германіі мастаку ніколі не даводзілася сутыкацца са словам “забаронена”. Таму нават прыхільны да мяне суразмоўца не можа паверыць, што ў свой час у СССР быў забаронены імпрэсіянізм. Проста таму, што не разумее, якім можа быць матыў падобнай забароны. А ў Мінску мне распавялі пра “свежыя” праблемы, з якімі сутыкнуліся арганізатары Першага міжнароднага фестывалю перформансу. Яны карэняцца ў той самай дрымучай неабязнанасці ўладу маючых.

У Германіі няма буйных дзяржаўных саюзаў мастакоў, затое заўсёды існавала вялікая колькасць дробных незалежных арганізацый, якія гуртуюць людзей па інтарэсах. Немцам не абавязкова чужо або чытаць чыёсьці меркаванне пра творчасць, напрыклад, С.Далі, І.Босха, П.Пікаса, М.Эрста. Можна проста паглядзець іх творы ў музях або на перасавачных выставах. Яшчэ адно адрозненне: дзяржава не шкадуе грошай не толькі на развіццё такіх прыярытэтных напрамкаў, як дызайн ды архітэктура, але і матэрыяльна падтрымлівае цэнтры мастакоў лявацкай арыентацыі, якія крытыкуюць урад і сам дзяржаўны лад. Прыклад таму —

Алесь Тарановіч нарадзіўся ў Мінску. Скончыў Беларускі дзяржаўны тэатральна-мастацкі інстытут (1984). Працаваў мастаком у Вілейскім раёне. З сярэдзіны 70-ых браў удзел у “кватэрных” выставах, спрабаваў сабе ў ролі тэатральнага андэрграунду. З пачаткам “гарбачоўскай перабудовы” яго грамадская і мастацкая дзейнасць актывізуецца. 1986 год — удзел у працы маладзёжнай суполкі “Талака”, 1987 — стварэнне мастацкай суполкі “Галіна”. 1989 — правядзенне першай рэспубліканскай выставы неформальнага мастацтва.



Стваральнік і першы дырэктар галерэй “Мастацтва” і “6-ая лінія”, супрацоўнік мастацкага цэнтру “Жыльбел”. Саюз мастакоў адмовіў яму ў прыёме; у 1996 годзе А.Т. стаў сябрам Беларускай асацыяцыі журналістаў (аўтар больш 100 публікацый у розных выданнях, пераважна па выяўленчаму мастацтву). У 1995 годзе стварыў у Мінску тэатр “Сталёвы аргазм”, з якім выступаў (у якасці рэжысёра, артыста) у Беларусі і за яе межамі. У 1997 годзе стварыў “Клуб вольных жанчын”. З 1998 года жыве і працуе ў Берліне.

скандална вядомы Kunsthaus Tacheles. Гісторыя непрызнанага мастака Адольфа Шыкльгрубера і італьянскіх футурыстаў-фапыстаў шмат чаму навучыла еўрапейскую супольнасць. І цяпер тут лічаць, што лепш мець справу з цывілізаваным бунтам, з “прыручанымі” іншадумцамі. Але, бадай, самае галоўнае: у Германіі існуе моцная падтрымка нацыянальных мастакоў, “сваіх”. Амаль са школьных гадоў. Мастаку-замежніку, якім бы таленавітым ён ні быў, ніколі не атрымаць усеагульнага прызнання і не трапіць у значымі калекцыі.

Існуе думка, што наша (беларуская, руская, савецкая) школа мацнейшая за нямецкую. Гэта так і не так. Сапраўды, у цэнтры Берліна, на Kudaamm, дзе традыцыйна сядзяць партрэтны, часам можна пацуць: “Глядзі, гэта руская школа”. Што азначае — узор майстэрства. Часта персанальныя або групавыя выставы мастакоў з былога СССР больш цікавыя, чым нямецкія. Аднак прычына тут не ў адметнасцях нацыянальнага таленту. У сучаснай Германіі, краіне дынамічнага развіцця, усе лепшыя мастацкія сілы кіруюцца ў бок прамысловага мастацтва, у першую чаргу ў архітэктурную і дызайн. Каб убачыць сапраўдныя дасягненні ў гэтай галіне, дастаткова схадзіць на Potsdamer Platz у Берліне або ўсвядоміць, чаму нямецкая аўтамабільная прамысловасць актыўна развіваецца і сёння, у той час як японская і амерыканская зведаюць праблемы. Трэцім, таксама вельмі важным асяродкам канцэнтрацыі мастацкіх талентаў з’яўляецца рэклама, дзе кожны кваліфікаваны спецыяліст дасканала валодае камп’ютэрнай графікай. Тут “круцяцца” вялікія грошы, попыт на рэкламу вялізны, лепшыя мастакі імкнуцца трапіць сюды.

Сітуацыя ў традыцыйным выяўленчым мастацтве прама супрацьлеглая. Вялікія і малыя галерэі амаль заўсёды бязлюдныя, толькі наяўнасць спонсара дае надзею на выжыванне. Традыцыйнае выяўленчае мастацтва ў Германіі стала проста прытулкам няўдачнікаў, часта няўдачнікаў-палітыкаў. Таму многія творы апошніх разглядаюць

ча не з мастацтвазнаўчых пазіцый, а як свайго роду сацыяльны феномен.

Як і раней, хоць і не так выразна, як у 60-ыя — 80-ыя гады, адны эстэтызуюць брыдкае, прыміраюцца такім чынам з ім, другія замыкаюцца ў вежы супрацьлеглага яму чыста фармальнага артыстызму. Работы многіх мастакоў уяўляюць сабою сумесь універсальнай іроніі і нігілізму, абсалютнага душэўнага холаду і сарказму. Выразна прасочваюцца расчараванне ў якой бы там ні было маралі, страта веры ў любыя гуманістычныя каштоўнасці, адмаўленне ад сентыментальных ілюзій. Мэта — самавыяўленне і стварэнне новай рэальнасці, рэальнасці, якая не суадносіцца з аб’ектыўнай рэчаіснасцю і мае абсалютную самакаштоўнасць. Мастакі постмадэрнізму адмаўляюць не толькі змест, але і ўсялякае формаўтварэнне ўвогуле, часта перакладаюць гэты клопат на плечы машын і розных прыладаў. Тут і відэо-арт, і медыя-арт, і міні-арт, і структуральнае мастацтва, мастацтва па тэлефону, камп’ютэрная графіка і да т.п. Доступ да заняткаў мастацтвам адкрыты любому чалавеку з вуліцы, і гэта лагічнае завяршэнне эвалюцыі авангарда. Разрыв выяўленчага мастацтва з рэальным жыццём стаў абсалютным, таму і пустыню выставачных залаў.

Чытач спрабае, аднак, як жа ў такім выпадку жыць, чым займаюцца і на што спадзяюцца згаданыя ў пачатку тысячы мастакоў традыцыйнай арыентацыі. Сярод іх, як і ўсюды, існуе іерархічная лесвіца, верхнія прыступкі якой займаюць (не здзіўляйся!) мастакі з былой ГДР, якія здолелі зрабіць сабе імя як дысідэнты яшчэ ў 70-ыя — 80-ыя гады. Гэта Г.Базеліц, Л.Імендорф, славуцы Пенк, Б.Хайсін, В.Зітэ, В.Цюбке і інш. Сёння гэта жывыя класікі, і мянавіта іх работы набываюцца нямецкімі калекцыянерамі. Для іх ладзяцца выставы, публікацыі пра іх з’яўляюцца як у спецыялізаванай, так і ў звычайнай прэсе, яны бываюць на тэлеэкране і да т.п.

А што ж тыя, іншыя, на ніжэйшых прыступках лесвіцы,

у тым ліку і мастакі-замежнікі? Проста жывуць па законах рынку. Каб мець хлеб і да хлеба, такі мастак павінен валодаць якасцямі бізнесмена, прадзюсера, мастацтвазнаўца і шмат чым яшчэ. Ягонае асоба, ягонае ўменне прабіцца, знайсці спонсара, адчуць кан’юнктуру, падзенне і ўзлёты попыту значаць часам нашмат больш, чым сама творчасць. Адсюль і рэкламныя абвесткі галерэй: “Сёння цэны на карціны зніжаны на 30%, 40%, 50%”, уявіць якія ў Беларусі проста немагчыма. Адсюль і метады аптовага продажу вялікіх партый карцін па дэмпінгавых цэнах. Адсюль і творчасць па метаду “брыгаднага падраду”. Так працуе, напрыклад, група мастакоў, якая падпісвае свае карціны Wilkinsson. Палатно памерам 3x2,5 метра яны ліпкай стужкай дзеляць на кавалкі 50x60 см, затым адзін зафарбоўвае паверхню валікам, другі “праходзіць” па ёй мастыхінам, трэці завяршае працу пэндзлем... Назаўтра дылер развозіць па галерэях 30 гатовых карцін. Усё прапануецца оптам, па нізкіх цэнах. І так партыя за партыяй. Галерэя, таксама оптам, прадае ўжо аформленыя карціны ў які-небудзь санаторый, гатэль, рэстаран. Групаў мастакоў, падобных на Wilkinsson, у Германіі шмат. Прыблізна так дзейнічаюць в’етнамскія і кітайскія мастакі, прапануючы на святах, вулічных гуляннях сотні карцінак (памеру паштоўкі і большага) за мізэрную цану.

Вось так жыве мастацтва ў Германіі 2000 года. Даўно канулі ў Лету такія паняцці, як “барацьба ідэалогій”, “мастацкі прагрэс”, “мадэрнісцкі ўпадок” і інш. Выяўленчае мастацтва нагадвае вялізнае вогнішча, што пакрысе астывае. Бясспрэчна, мадэрнісцкае эксперыментатарства сталася высокаэфектыўным сродкам для стымулявання тэхнічных відаў мастацтва і камерцыйнай стыхіі індустрыі забавы.

А што будзе з нямецкім мастацтвам у XXI стагоддзі? Мяркую, ніхто не рызыкне адказаць на гэтае пытанне. Грамадства ж чакае традыцыйнага пералому ў мастацтве на стыку тысячагоддзяў.

Пераклад з рускай мовы.

ПРАЦАЎНІКІ Себасцьяо Сальгада

Нэлі БЕКУС-ГАНЧАРОВА

...Тэкстыльная прамысловасць, Бангладэш, 1989 год. Нафтавыя платформы, Баку, Азербайджан. Бойня, Паўднёвая Дакота, ЗША, 1988 год. Рыбалоўства, Іспанія, 1991 год. Лоўля тунца, Сіцылія, 1991 год. Здабыча золата, Бразілія, 1989 год. Здабыча вугалю, Індыя, 1989 год. Здабыча жалезнай руды, Казахстан. Вытворчасць аўтамабіляў, Запарожжа. Чыгунка, Францыя, 1989 год. Спуск карабля, Гданьск, 1990 год. Нафтавыя вышкі, Кувейт. Вытворчасць магнію, тытану, волава, Казахстан, 1991 год. Здабы-

ту. У красавіку — маі бягучага года выстава экспанавалася ў варшаўскім Цэнтры сучаснага мастацтва “Zamek Ujazdowski”.

Нягледзячы на шырокую геаграфію здымак і разнастайнасць сфераў чалавечай жыццядзейнасці, якія даследуе фатограф, выстаўленыя фатаграфіі злучае агульны аб’ект — выяўленне знісенага, зморанага працоўнага чалавека, які заняты самай непрывабнай працай, схаванай ад вока цывілізаванага свету. Цяжка супаставіць выявы з датай здымак — канец 80-ых — пачатак 90-ых гг.



2

ча сульфатаў, Інданезія, 1991 год. Парфумерная прамысловасць: збор і транспартаванне кветак, дэстыляцыя, Францыя, 1989 год. Збор зерня какавы, Бразілія, 1990 год. Збор чайнага ліста, Руанда. Выраб тытуню, Куба, 1988 год. Будаўніцтва канала імя Індзіры Гандзі, Індыя, 1989 год...

Гэта — подпісы да фатаграфій бразільскага фатографа Себасцьяо Сальгада (Sebastião Salgado, нар. 1944), якія аб’яднаны ў агульную серыю *Працаўнікі*. Выставачны праект з гэтай жа назвай, складзены прыблізна з 150 фатаграфій, вандруе па розных краінах све-

ХХ стагоддзя. Здаецца, што так маглі выглядаць людзі сярэднявечча, прынамсі, на зары індустрыяльнай эры, але ніяк не ў часы высокаразвітых камп’ютэрных тэхналогій. Некаторыя фатаграфіі з першага позірку ўражваюць сваёй архетыпавай блізкасцю да візуальных вобразаў мінулых стагоддзяў, як, напрыклад, віды золатакапальні ў Бразіліі, якія нагадваюць фотарымейкі карцін Пітэра Брэйгеля з дамешкам лабірынтавай геаметрыі Эшэра, якая на фатаграфіях Сальгада выбудоўваецца з чалавечых цел. Уяўленне лёгка ўцягваецца ў гэткае вандраванне ў часе, пакуль не су-



П

тыкаешся з “упартай”, нават абуральнай датай, што азначае не проста пэўны год, а тое, што мы называем цяперашнім часам, г.зн. тое, што адбываецца цяпер, у гэты момант. Няцяжка ўявіць сабе, што многія з гэтых жанчын збіраюць бавоўну па сённяшні дзень у тых жа ўмовах або хтосьці з гэтых жарудакопаў караскаецца па стромкай гары з чарговай порцыяй залатой руды. Верагодна, ужо дзеці гэтых дзяцей працуюць на зборы ліставога чаю або бабоў какавы. Дзесяцігоддзе — гэта не той адрэзак часу, які здольны прынесці нейкія перамены туды, дзе не мелі ніякага эфекту тысячагоддзі.

Паказаная Сальгада рэчаіснасць не толькі чарговы раз сутыкае нас са звычайнай розніцай узроўняў жыцця ў цывілізаваным свеце і краінах “трэцяга свету”, гэта нейкая іншая градацыя — не краін, а чалавечых жыццяў, дзе людзі падзелены паводле якасці іх штодзённага жыцця, па якасці працы. (Невыпадкова ў аб’ектыў Сальгада трапляюць як Руанда, Індыя, Бангладэш, так і Францыя або Злучаныя Штаты.) *Праца* як не эканамічная, а як чалавечая катэгорыя стварае правобраз чалавека, ягонае аблічча, ягоны

П Плянцыя цукровага трыснягу. Жабацікале, штат Сан-Паўлу, Бразілія.
2 Запарожскі металургічны завод.

ўласны свет. Са здымкаў Сальгада пазіраюць не толькі вочы розных людзей, у якіх адлюстроўваюцца стомленасць ад непасільнай працы і мізэрныя сродкі да існавання, здабыва-

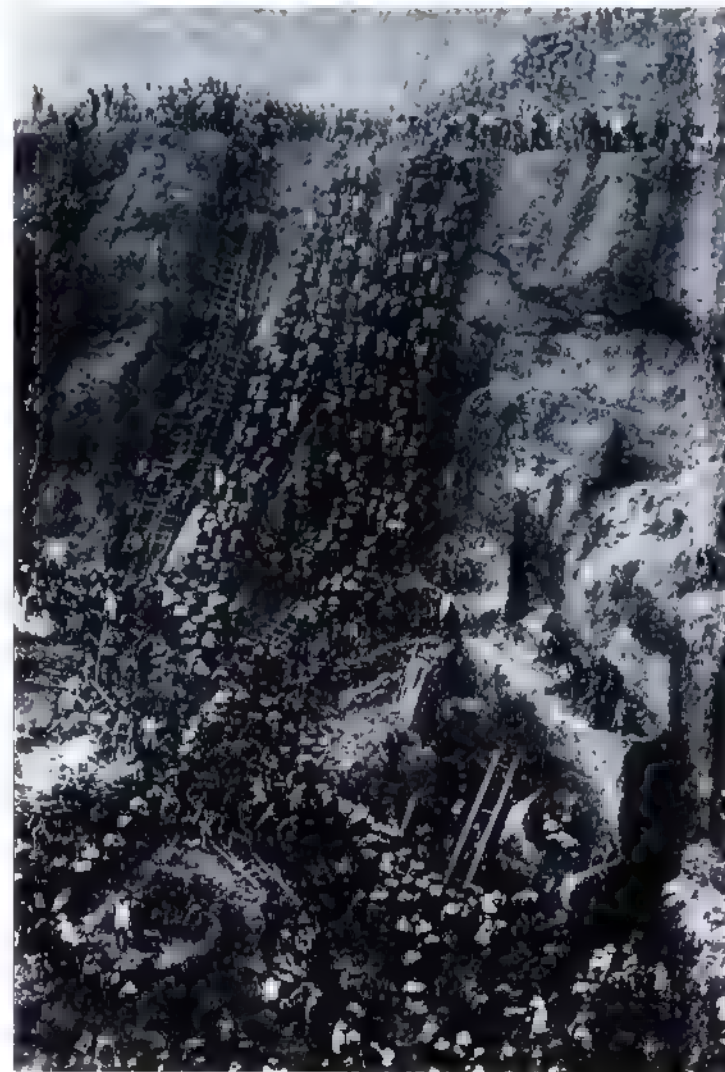


3

ныя імі. Часта Сальгада суправаджае фатаграфічныя выявы статыстычнай інфармацыяй, паведамляючы нам, колькі какавы спажываецца ў год адным чалавекам ў тых краінах, дзе яе вырошчваюць, і там, дзе яе купляюць у крамах (у Швейцарыі — 8,8, Францыі — 4,4, ЗША — 3,8, Мексіцы — 0,77, Бразіліі — 0,62, Філіпінах — 0,26 фунта), колькі кілаграмаў важыць груз, які насільшчык руды падыхвае на вышыню некалькіх кіламетраў некалькі разоў на дзень, колькі атрымлівае за сваю працу зборшчык какавы або насільшчык сернай руды. Аднак не толькі такія падрабязнасці фарміруюць вобразы людзей з гэтых фатаграфій, але і само іх штодзённае жыццё — той асаблівы тып рэальнасці, які складаецца з кліматычных асаблівасцяў, спецыфікі ландшафту, умоў эканамічнай сістэмы, здольнасці зямлі даваць пэўны ўраджай. І, вядома, усё гэта аздоблена гісторыяй. Не гісторыяй войнаў, пераносаў дзяржаўных межаў, змены ўлады, а гісторыяй шматлікіх чалавечых адкрыццяў, якія прызначалі нашага сучасніка да ранняшняга кубачка кавы, да не-

калькіх кропелек парфумы, да залатых бранзалетаў і заручальных пярсценкаў, аўтамабіляў, чыгункі, прыемнай прахалоды бавяўнянай тканіны гарачым летнім днём і да шмат чаго іншага. Усё гэта сумуецца ў адзінае цэлае — рэальнае жыццё, з якога Сальгада пры дапамозе фатаграфіі, як хірургічным скальпелем, вылучае асобныя вобразы канкрэтных людзей, іхныя позіркi, у якіх — хоць і цяжка ў гэта паверыць — бязмежная цярыплівасць і гатоўнасць рабіць заўтра тое ж, што і заўсёды. Аднак наш уласны штодзённы досвед, з якога мы ведаем, што з крамаў не знікаюць шакалад і кава, з бензазаправак — бензін, з вуліц — аўтамабілі, з людзей — бавяўняная вопратка, пераконвае нас у тым, што гэтыя працаўнікі Сальгада і дагэтуль там — у шахтах, на плантацыях, на палях.

4



Іх праца з'яўляецца эквівалентам мноства распаўсюджаных даброт і проста звычак. Сальгада, аднак, выступае сведкам: гэта не праца сваю, а ўбогае, часам жабрацкае, часам проста беспрасветнае жыццё яны аддаюць у сістэму абмену. Не ўсе фатаграфіі Сальгада паведамляюць пра беднасць, нават калі гэтая беднасць на іх ёсць: па сутнасці, не яна ў цэнтры ўвагі. Беднасць — толькі якасць, атрыбут жыцця, у якім не змяшчаецца нічога, апроч здабывальніцкай працы. Гэтую загадку не вырашылі ні філосафы, ні эканамісты, ні антрапалагі. Ёсць толькі гіпотэзы наконт падставаў штодзённага абмену — тавараў, працоўнай сілы, грошай, з якіх складаецца сусветная эканамічная сістэма, і наконт той ролі, што адводзіцца ў гэтым абмене людзям, усё жыццё якіх умяшчаецца на адным



5

кароткім адрэзку складанага і забытанага шляху тавару да спажывца. Фатаграфіі Сальгада ствараюць іншы вобраз працы, які адкрыта канфліктуе з “гладкімі” лічбамі сусветнай эканамічнай статыстыкі або справаздачай пра рост вытворчасці. Бо лічбы не маюць ніякага дачынення да людзей, якія караскаюцца ўгору па хісткіх драбінах пад спякотным сонцам або ахоўваюць свідравіны пад праліўным нафтавым дажджом. Няма і не можа быць ніякага эквіваленту, ніякай цаны — рэальнай, не ўяўнай — таму, што яны робяць. Ва ўсялякім разе, судносіны паміж чалавечым і эканамічным у працы хістаюцца ў залежнасці ад пункту гледжання на яе. У адрозненне ад матэрыяльна-прагматычнага погляду знутры капіталістычнага рынкавага абмену, у адрозненне ад ідэалагізаваных уяўленняў аб працы як шчаслівай долі і заваявання права, Сальгада сцвярджае: праца гэтых людзей не мае ніякага іншага вымярэння, апроч чалавечага. Яны жывуць па-за эканамічнымі адрозненнямі, па-за ідэалагічнымі прадпісаннямі — яны *працуюць*.

Сальгада — фатограф, пада-рожнік, сведка, транслятар, мастак, аўтар вобразаў рэальнасці. Ягоная роля ўвесь час паміж гэтымі азначэннямі. На нейкі момант ён проста робіцца пасрэднікам паміж сапраўдным і агульнавядомым, спрабуючы давесці да візуальнага і вобразнага выяўлення шлях, які праходзяць рэчы, што зрабіліся часткай нашай штодзённасці. Аднак, застаючыся адно толькі ў гэтай ролі, Сальгада зрабіўся б уніклівым, скрупулёзным журналістам з грамадзянскай пазіцыяй. Але ён — фатограф, які не толькі складае, запаўняючы прабелы, карціну свету, ён змяшчае гэты свет у рамкі асобных кадраў і гэтым стварае вобразы, што пачынаюць жыць сваім жыццём, напаўняюцца ўласнай сілай, значэннем, эстэтычнай вартасцю. Гэтая сіла адрывае фатаграфічную выяву ад ведаў пра свет, выява перастае быць ілюстрацыяй жыцця і набывае статус жывога вобраза — завершанага, цэласнага.

Фатаграфіі яшчэ раз — ужо па-свойму, “фатаграфічна” — зачароўваюць тым, што адбываецца, — тут, на здымку, а не там, у далёкім Кувейце (як на

фатаграфіі “Вартавы, аглушаны выбухам газу на нафтавай свідравіне”), Бразіліі (“Насільшчыкі, якія ўзбіраюцца па стромкіх схілах наверх”) або на Сіцыліі (“Рыбакі, якія выбіраюцца на лоўлю тунца”). Прастора на фатаграфіях страчвае сваю сілу, якая дазваляе доўгі час нічога не ведаць пра тое, што адбываецца за некалькі соцень (тысяч) кіламетраў. Фатаграфіі збліжаюць тэрыторыі ў нашым успрыманні, яны застаюцца ў памяці як адбіткі маленькіх дзяў, што ў вялікай колькасці адначасова разыгрываюцца па ўсёй Зямлі. Паміж гэтымі падзеямі — тысячы міляў, яны ніколі не перакрываюцца, існуюць у розных нішах зямнога жыцця, але мы робімся сведкамі іх дзівоснага (часта — непрыватнага) падабенства. Гэтыя “спектаклі” пастаўлены па адволькавых сцэнарыях, іх фабула — розныя выпрабаванні, існаванне чалавека на мяжы фізічных магчымасцяў дзякуючы ягонаму неверагоднаму імкненню выжыць.

Фатаграфіі — гэта не проста паведамленні пра жыццё гэтых людзей працы, паведамленні для тых, хто да гэтага



6

3—6 Здабыча золата адкрытым спосабам. Серра-Пелада, 400 км на поўдзень ад Белена, штат Пара, Бразілія.
7 Запарожскі металургічны завод.

часу нічога не ведаў, або — дакладней — не бачыў, гэта трансляцыя вобразаў чалавечага, таго, што належыць усім нам, але мае нейкія іншыя формы, іншыя абрысы. Набліжаючы іншае жыццё да нашага, рэпрэзентуючы яго нашаму погляду, фатограф часова робіцца нябачным, знікае ў сваіх “дакументах”, аднак пры пераходзе да суседняга фотаадымка тут жа з’яўляецца зноў. Тонкая мяжа паміж агульным і канкрэтным, істотным і празмерна падрабязным увесць час абыгрываецца Сальгада і застаецца ягонай тайнай. Гледзячы на фатаграфіі Сальгада, мы бачым не толькі жанчын, якія недзе далёка ад нас пераносяць на сабе цяжкія цагляныя на будоўлі каналы, не толькі рукі людзей, што скручваюць недзе за акіянам сігары з тытунёвага лісця, або людзей, што збіраюць палёсткі кветак для парфумаў з вытанчаным водарам. Усё гэта толькі дробныя дэталі аднаго і таго ж “вобраза” або карціны жыцця, што стварае Сальгада. Яны ставяць пад сумненне многія дапушчэнні, на якіх трымаецца ўяўленне нашых сучаснікаў пра навакольны свет. Адно з такіх дапушчэнняў — гісторыя, якая шмат каму падаецца прагрэсам. Каментуючы свае фатаграфіі, Сальгада кажа пра “*exodus*” — вынік, якога чалавечтва не чакае як пэўнага фіналу недзе там, за небаскілам, а які мае месца ўжо цяпер, адбываецца ў чым-небудзь

жыцці ў гэты момант. Па сутнасці, ён рассяяны па ўсёй гісторыі, якая ёсць гісторыя зняваг, агрэсіі, катастроф”. У гэтым сэнсе гісторыя нічога не змяняе: змяняюцца толькі людзі — дакладней, іхнія твары, даты нараджэння і смерці, адны пакаленні — іншымі. І гэта не тыя катастрофы, якія, падобна ўраганам, у адно імгненне руйнуюць дамы і пазбаўляюць жыцця. Гэта адна катастрофа, якая доўжыцца стагоддзямі і якая з’яўляецца зместам жыцця цэлых пакаленняў людзей, што прымаюць “катастрафізм” у невялікіх дозах. Як можна жыць, штодня прымаючы колькі міліграмаў смяротнай атруты, так сама можна паступова перажываць і катастрофу. Яна не забівае жыццё і нават у пэўным сэнсе яго падтрымлівае, даючы хлеб надзеі. Аднак яна пазбаўляе нашае існаванне самога сэнсу...

Чалавек, здаўна прызывае і асуджаны працаваць, шмат разоў інтэрпрэтаваў працу. Адны асуджалі яе як форму знішчэння і пазбаўлення радасці, іншыя апявалі яе як адзіна мажлівы сэнс жыцця. Праца можа быць цяжкой, калектыўнай, творчай, парознаму прысутнічаць у жыцці людзей. На фатаграфіях Сальгада праца перастае быць атрыбутам жыцця, яна перарастае маштабы самога жыцця, больш не з’яўляецца яго асобнай якасцю, хутчэй гэта жыццё робіцца адной з функцыяў працы, а чалавек — адным з яе выканальнікаў.

Па звычцы, а таксама згодна з правіламі граматыкі, назвы (карцін, фатаграфій, раману, музычных твораў і г.д.) бяруцца ў двукоссі. У гэтым сінтаксічным акце, які ажыццяўляе ці не кожны аўтар, можна ўбачыць не толькі следаванне традыцыям. На самай справе змяняецца значэнне слоў, узятых у двукоссі, — яны набываюць пэўную свабоду ў межах новай тэрыторыі, пазначанай двукоссямі, а са свабодай — і новую паласнасць, бы тыя вязні з адной камеры. Словы ў двукоссях пачынаюць выконваць іншыя функцыі: тое, што яны паведамляюць, робіцца метафарычным, размываецца. Назва, імя як адпаведнік слова вобразу запуская механізм стварэння вобразных асацыяцый, падштурхоўваючы ўспрымання і ўяўленне. І часта менавіта гэта рабіцца сутнасцю эстэтычнай падзеі ў мастацтве. З гэтай прычыны назва серыі фатаграфічных работ Себастыяна Сальгада не можа быць узятая ў двукоссі. У гэтым — адна з праяў унікальнасці работ гэтага фатографа. Яны — у іншай логіцы існавання, хоць і не пазбаўлены сваёй эстэтычнай каштоўнасці і прывабнасці. Яны дораць вобразы свайму гледачу, аднак, разам з тым, яны застаюцца часткай “незадукошанага” свету, які аўтар — з дапамогай фотаапарата, стужкі і паперы — перанёс у свет мастацтва.

Назваючы свае фатаграфіі *Працаўнікі*, Сальгада стрымлівае нас ад звычайнага разумення і асацыяцыяўнага, вобразнага разумення мастацкай фатаграфіі. Або, прынамсі, спрабуе затрымаць наш погляд — быццам подыхам, ад якога губляе сваю празрыстасць шкло і перастаюць праглядацца дэталі. І толькі ў такіх момантах — момантах затрымкі — з’яўляецца сэнс. У падрабязнасцях, у абагульненнях. Той сэнс, які нясуць гэтыя людзі. Без двукоссяў, без метафар, без асацыяцый, магчыма, нават без назваў (імянаў).

Варшава, чэрвень 2000 г.

Пераклад з рускай мовы.

Дзейснае падзвіжніцтва

Духовныя пошукі Дзімітрыя Растоўскага і цудадзейныя святыні

Алена ЯСКЕВІЧ



Дух, не плоць, патрабуе ацалення ў сённяшняй рэальнасці. Таму ўсе часцей і часцей звяртаемся мы да духоўнага падзвігу светачаў нашай Айчыны, да іх духоўнага досведу ратавання нораваў свайго часу.

Свяціцель Дзімітрый Растоўскі раскажаў, што Гасподзь адкрыў праз св. Варвару¹ яго кароткі век і спытаў: жадае ён спакойнага праведнага жыцця ці дзейснага падзвіжніцтва? Старабеларускі святы выбраў дзейснае падзвіжніцтва. Тады яму было адкрыта, што найперш трэба здабыць у сабе мужнасць. Дарэчы, пасля паглыбленага азнаямлення са старабеларускай гісторыяй XVII стагоддзя, асабліва старабеларускім уплывам на расійскую культуру, Алесь Адамовіч неаднойчы зазначаў, што сучасная Беларусь згубіла як бы адзінаццаты запавет, вызнаваны продкамі, — неабходнасць духоўнай мужнасці.

Размаітыя хрысціянскія даброты зберагае і ўмацоўвае Восьмае Неба: хворых ацаліе, знявераным пасылае пуды, падзіжнікаў адорвае прароцтвамі. Сярод такіх святынь — цудадзейная ікона Багародзіцы Цаліцелькі, якая асабліва праславілася ў канцы XVIII ст. На іконе Царыца Нябесная стаіць ля хворага, на вуснах яго відаць малако. З гэтай выявай звязана наступнае царкоўнае паданне.

Адзін пабожны клірык кожны раз пры ўваходзе ў царкву ці пры выхадзе з яе звычайна ўкланчаў перад іконай Багародзіцы са словамі: “Радуйся, Дабрадатная! Гасподзь з Табою! Святое Чэрава, што выношвала Хрыста, і грудзі, якія смактаў Гасподзь Бог, наш Збаўца!”.

¹ Згодна з Царкоўным Паданнем, малітоўны зварот да св. Варвары ратуе ад раптоўнага адыходу без споведзі і прычашчэння святых Хрыстовых Тайнаў.



2

1 Ікона Багародзіцы “Непарушная Сцяна” (на апсідзе Мінскага Свята-Духавага сабора).
2 Ікона Багародзіцы “Палераджальніца”.
3 Ікона Багародзіцы “Нечаканая радасць”.
4 Васількаўская ікона Прасвятой Багародзіцы.

Нечакана клірык цяжка захварэў: у яго пачаў гнацца язык, здаралася, ад моцнага болю ён траціў прытомнасць; калі ж прыходзіў у сябе, то ў думках зноў і зноў паўтараў сваю малітву. Аднойчы пабачыў у празрыстым сне прыгожага юнака анёла-ахоўніка, які звяртаўся да Божай Маці: “Уладчыца Літасцівая! Дзеся Цябе здзяйсняў подзвіг веры гэты пакутнік! Язык гэты, што прызвычаўся ўслаўляць плод чэрава Твайго, цяпер знясілены і вымаўляе толькі слабыя гукі. Міласэрная Уладчыца! Звярні Свой Мацярынскі пагляд на пакутніка гэтага і ўратуй яго”. Раптам з’явілася Божая Маці, адкрыла грудзі Свае і, пакінуўшы ўратавальную кроплю на вуснах хворага, стала нябачна. Пакутнік неўзабаве адчуў сябе зусім здаровым і адразу пайшоў у царкву на клірас да хору. Здзіўленаму народу ён распеваў пра цуд Божай Маці. Гэты цуд і ўвасоблены на іконе “Цаліцелька”. Святкаванне яе дня адбываецца 18 верасня (1 кастрычніка). Захаваліся і іншыя іконы гэтага сюжэта — дапамога Царыцы Нябеснай вернікам.

У алтары Кіеўскага Свята-Сафійскага сабора пад скляпеннем вышняга месца знаходзіцца старажытная мазаічная ікона “Непарушная Сцяна”, якая належыць да самых першапачатковых іканаграфічных тыпаў выяў багародаіцкіх. Мы бачым Прачыстую на залатым мазаічным фоне ва ўвесь рост на залатым камені з узнятымі рукамі ў шчырым маленні. На працягу дзесяці стагоддзяў ікона заставалася непашкоджанай, таму і атрымала такую назву. У самыя цяжкія часы дасыла яна дабрадатную дапамогу беларуска-ўкраінскім землям. На вялікім узводзе ва ўсю даўжыню і шырыню ідзе грэчаскі надпіс чорнаю мазаікай: “Бог пасярод Яе, і нішто не пераменіцца: дапаможа Ёй Бог і рабіцай і пасля таго”.

Завяршэнне фарміравання агіяграфічнага старабеларускага канона адбывалася ў XVII ст. Гонар стварэння жыццё старабеларускай школы належыць златавусту XVII ст. на землях Вялікага Княства Літоўскага

(святцель прысвяціў сябе божаму служэнню ў храмах Слуцка, Вільні, у Густынскім манастыры), знакамітаму прапаведніку і багаслову, мітрапаліту Дзімітрыю Растоўскаму. Паводле сведчання беларускага епіскапа Феадосія Васілевіча, паводле паломніцтва да Віленскай Адзігітрыі манах Дзімітрый адчуў сябе ў стане выканаць гэтую святую справу.

Сярод ікон, якія асабліва ўшаноўваў Дзімітрый Рас-



2

тоўскі, была і цудадзейная Навадворская Адзігітрыя, напісаная на пачатку XIV ст., паводле царкоўнага падання, мітрапалітам Кіеўскім і Маскоўскім святцелем Пятром у час яго знаходжання на Валыні ў манастыры (не захавалася) у селішчы Новы Двароц (Новы Двор) на беразе ракі Раці. Пасля таго, як манастыр падпаў пад юрысдыкцыю уніятаў, іероманых Іакаў перанёс святыню ў Чарнігаўскі Успенскі Елецкі манастыр. Пазней епіскап Антоній Стахоўскі перадаў яе настаяцелю збудаванага Суражэцкага манастыра ігумену Сімяону. Менавіта 14–16 жніўня, суправаджаючы свайго сябра, беларускага епіскапа Феадосія Васілевіча, у час перанясення Навадворскай Адзігітрыі са старой саборнай царквы ў новы храм, Дзімітрый Растоўскі пабачыў гэтую ікону і даведаўся ад Нікадзіма, епіскапа Цэлерскага, пра яе цуды. Знаходзілася святыня і ў Спа-

са-Праабражэнскім Ноўгарад-Северскім Чарнігаўскім манастыры. У 1687 г. настаўнік Дзімітрыя Растоўскага архіепіскап Лазар Барановіч аддаў у блаславенне Каменскаму Успенскаму жаночаму манастыру сваю келейную святыню, дакладную копію іконы мітрапаліта Пятра. 26 чэрвеня 1889 г. яна яскрава засведчыла сябе ў час навальніцы-бурану, якая спаліла верх храма, знішчыла ікону Успення. Менавіта цудадзейная святыня спыніла наступ стыхій: нябачнай сілай маланка была адкінута ад іконы. Неўзабаве пажар ад маланкі прапаў. У памяць пра гэтую падзею 26 чэрвеня (9 ліпеня) у Каменскім манастыры ладзіцца хрэсны ход. Копія Навадворскай Адзігітрыі знаходзіцца ў многіх беларуска-ўкраінскіх палескіх храмах.

Пра ікону “Нечаканая Радасць” Дзімітрый Растоўскі пісаў у кнізе “Руно арашонае”, дзе згадаў царкоўнае паданне пра грэшніка, які меў звычку кожны дзень вітаць ікону Божай Маці архангельскім ускваленнем: “Радуйся, Дабрадательная!”. І некалькі ён задумаў грахоўны ўчынак, але перад тым стаў на малітву і пабачыў, як з рабраў, рук, ног Дзіцяці Хрыста цячэ кроў, як у час пакутаў на Галгофе. Божая ж Маці паведаміла яму, што так кожны беззаконны сваімі грахамі наоў распінае Ісуса Хрыста. Уражаны грэшнік маліў Царыцу Нябесную стаць Хадаініцай перад Богам аб дараванні яму грахоў. Доўга маліла Дзева Марыя свайго сына, пакуль не пачула: “Цяпер даруюцца яму грахі Цябе дзеся”. Чалавек жа той стаў праведнікам.

Пазней ікона праславілася цудамі ў царкве Неапальнай Купіны ў Хамоўніках, што ў Маскве, у 1837–1838 гг. шматлікімі ацаленнямі хворых удавіцаў. У крамлёўскай царкве Дабравешчанія “На Жытнім двары” знаходзіцца пашыраны варыянт іконы: перад асноўнай святыняй моліцца сталага ўзросту чалавек. Унізе пад іконай напісана малітва: “О, Багародзіца, хай не адолее нашая злосць твае невыказнае літасці. Бо ты ўсім

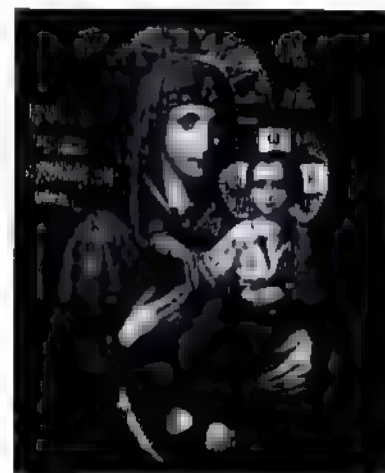
грэшнікам спадзяванне; малі за нас Сына Твайго і Бога нашага”. Асабліва праславіліся малебны гэтай іконе, якія адпраўляў вядомы красамоўца протаіерэй Валянцін Амфітэатраў у царкве святых роўнаапостальных Канстанціна і Алены. Шматлікія вернікі цэнтральнай і ўсходняй Беларусі звяртаюцца да гэтай святыні ў жыццёвых нягодах і цяжкіх хваробах.

У час знаходжання на землях Міншчыны Дзімітрый Растоўскі наведваў і Старчыцкую Адзігітрыю. Упершыню ён наведваў Старчыцы 14 ліпеня 1678 г. У час літургіі, якую адслужыў святцель, ацаліліся шмат вернікаў, што пакутавалі на хваробы вачэй, унутраных органаў, ад глухаты і псіхічнай неўраўнаважанасці. Уражаны цудамі (ля іконы за дваццаць тыдняў адбылося не менш як 76 ацаленняў), Дзімітрый зноў, у верасні (22-га), наведвае Старчыцы.

Цудадзейная ікона адкрылася ў сярэдзіне XVII ст. ва ўрочышчы Старожышча на Вышкавай гары ў гушчары лесу пабожнаму селяніну Льву Шапцы. Неўзабаве шчырыя вернікі распачынаюць пабудову храма, нягледзячы на супрацьдзеянне эканом-кальвініста князя Радзівіла Якава Пакошы, які, дарэчы, раптоўна быў пакараны: забіты ўласным канём. Так правідэнцыйна спраўдзіўся завет святой Сафіі, князёўны Слуцкай з роду Радзівілаў, што на радзівілаўскіх землях не будзе прарэчання ў распаўсюджанні праваслаўя. Новы эканом маёнтка ахвяраваў будаўнічым матэрыялам для царквы і прасіў архімандрыта Слуцкага манастыра Феафана Крахавецкага ўзяць пад сваю апеку ўзвядзенне храма ў гонар Нараджэння Прасвятой Багародзіцы і Пятра-Паўлаўскай царквы, якая дала пачатак аднайменнаму манастыру. Святкуецца дзень цудадзейнай Старчыцкай Адзігітрыі 29 чэрвеня (12 ліпеня), 15 (28 жніўня), 8 (21 верасня).

Пра цесную сувязі Смаленшчыны з Наўгародчынай сведчыць цудадзейная Смаленска-

Наўгародская Адзігітрыя, што пастаўлена ў Спаса-Праабражэнскай царкве Ноўгарада. Яна канова адкрылася 3 (15 ліпеня) 1831 г., калі ў нішы перад уваходам у халодную царкву аднавілася частка шпалеры. Ікона знаходзілася перад галоўным уваходам у храм на арцы і мела выгляд фрэскавага жывалісу XIV ст. Лікі і малюнак здзіўлялі дакладнасцю. Сама Царыца Нябесная ў 1642 г. у празрыстым сне загадала архімандрыту Андрыяну са Свята-Троіцкай Лаўры ас-



3

вяціць Яраслаўль Смаленскай Адзігітрыяй і пакінуць гораду яе копію. Смаленская Адзігітрыя шырока ўшаноўваецца ва ўсіх кутках і населеных пунктах Беларусі.

Сярод мясцовашанаваных ікон асабліва ўшаноўвалі Дзімітрый Растоўскі і Лазар Барановіч Васількаўскую ікону Прасвятой Багародзіцы, якая паводле іканаграфічнага тыпу адносіцца да цыклаў “Памякчэнне злых сэрцаў” і “Сімяонава прароцтва”. На іконе Багародзіца моліцца, і, паводле прароцтва Сімяона Богапрыемца, Яе святых грудзі працінае меч скрухі сардэчнай і пакутаў, прадказаных праведным старцам, адным з 70 перакладчыкаў Бібліі, аўтараў Септуагінты (кананічнага перакладу Старога Запавета на грэчаскую мову). Цятлівым позірам, поўным святой чысціні і высакароднасці, увянчаная каронай Божай абранасці, Васількаўская ікона родніцца з

Віленска-Вастрабрамскай святыняй.

Паводле старадаўняга падання, у сярэдзіне XV ст. ваколіцы беларускага горада Васількава, што на Беласточчыне, былі скрозь у лясных гушчарах. У гэтых лясах, пакінуты павадыром-дзяўчынкаю без ежы і прытулку, маліў Царыцу Нябесную аб дапамозе гаротны старац Васіль. Нарэшце, змучаны, ён заснуў. У празрыстым сне ён пабачыў Божую Маці, якая сказала: “На тым месцы, дзе ляжыш, рассунь рукою лісце, раскапай пясок — і знойдзеш ваду; ёю прамыеш вочы, веруй — і паправішся”. Так і здарылася, хоць выпадкова ўзвышалася над узроўнем ракі Супраслі. Па словах Божай Маці вада з’явілася на самай вяршыне выспы. Хворы стаў відущым і ўбачыў перад сабою дакладную выяву сваёй Уратавальніцы. Іконе быў зроблены часовы храм-капліца; паслужнік Васіль вырашыў усе сваё жыццё прысвяціць Царыцы Нябеснай.

У царкоўных метрыках гэтая драўляная царква называецца “Святая Вада”. Адбудаваная яна была за адзін тыдзень у 1719 г. супрасльскім папярочных спраў майстрам Васілём, які страціў зрок, але ў сне яму было прадказана, што ён атрымае ацаленне, памаліўшыся перад іконаю Божай Маці ў мястэчку Святая Вада. Васіль усе выканаў і стаў відущым — усе гэта здарылася ў дзесятую пятніцу пасля Вялікадня. Ацаленая крыніца была пакінута пры царкве. У 1864 г. у памяць бязвінных ахвяраў паўстання замест старога драўлянага храма была пабудавана каменная царква. Ікона знаходзілася ў алтары і выносілася на сярэдзіну храма ў час малебнаў. Захаваліся лірніцкія і багамольскія песні, прысвечаныя мясцоваму ўшанаванню гэтай іконы. Па часу здарэння цуду дзень Васількаўскай іконы святкуецца ў дзесятую пятніцу пасля Вялікадня. У час паломніцтваў у Васількава сцякаюцца багамольцы шукаць дапамогі і ацалення ў малітвах перад цудадзейнай іконай і крыніцай.

Кераміка агню

Вольга УГРЫНОВІЧ



З 15 па 29 красавіка ў выставачнай зале Музея сучаснага выяўленчага мастацтва адбылася выстава керамікі раку. Сярод вялікай разнастайнасці вырабаў яскрава вылучаліся сваім адметным каларыстычным і пластычным вырашэннем творы, зробленыя падчас летніх пленэраў мастакоў-прыкладнікоў.

Каб растлумачыць спецыфічныя асаблівасці керамікі раку і раскрыць мастацкія вартасці твораў, прадстаўленых на выставе, неабходна звярнуцца да агульнай філасофскай канцэпцыі і тэхналагічных асаблівасцяў керамікі, што называецца раку.

У перакладзе з японскай мовы раку азначае “асалода, радасць”. У Беларусі пленэры мастакоў-керамістаў праходзяць з 1992 года і дэманструюць арганічнае спалучэнне творчых магчымасцяў чалавека і прыродных стыхіяў — агню, вады і зямлі. “Богамстваральнікам” у творчым працэсе з’яўляецца так званы “перапынены” абпал у печы, якая будзецца звычайна ў жывапісным куточку, не-

падалёк ад возера і жылля мастакоў. Такім чынам узнікае адна агульная майстэрня керамікі раку, дзе сапраўды творца цуды. На жаль, славы та ўсім свеце вырабы раку недастаткова вядомыя ў Беларусі.

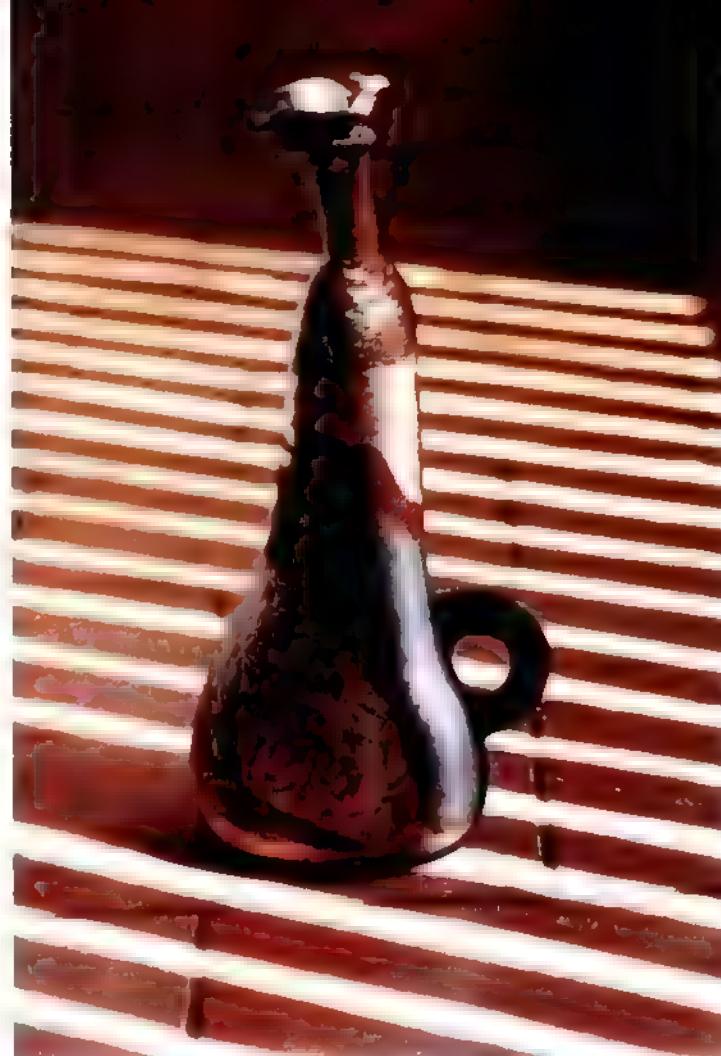
Галоўнымі крытэрыямі высокай мастацкай ацэнкі твораў раку з’яўляюцца іх непаўторная рукатворнасць і своеасаблівасць. Галоўны чарадзеяў — агонь, што замацоўвае створаную форму назаўжды і павольна малюе на ёй сваім шчодрым пэндзлем адбіткі ружовага полымя. Кожны раз чарадзеянае вогнішча нараджае новыя цуды. Так зямля спалучаецца з агнём і ўзнікае *вогнекераміка* — гармонія святла, цяпла, радасці і асалоды ад працы. Гэта відавочны і матэрыяльны вынік спалучэння чалавека як часткі прыроды з усім сусветам, а ягонай творчай энергіі — з касмічнымі заканамернасцямі.

Выстава вогнекерамікі з’явілася яскравым сведчаннем і вянец творчых намаганняў беларускіх мастакоў-керамістаў апошніх гадоў XX стагоддзя. Падобнае мерапрыемства можна лічыць сапраўдным святам мастацтва, да якога кожны глядач можа далучыцца глыбінямі сэрца і стаць падарожнікам у чароўнай краіне прыродных вобразаў і фарбаў. Водгукі глядачоў выразна сведчаць пра тое, што творы, зробленыя з любоўю да матэрыялу і з асалодай ад працы, даруюць радасць, цяпло і чысціню.

Экспазіцыя выставы прыносіць станоўчыя ўражанні. Усе працы выкананы ў адзіным напрамку дэкаратыўна-

прыкладнага мастацтва 90-ых гадоў XX стагоддзя. Прадстаўленая кераміка — рэчы дэкаратыўнага характару. Асноўнай функцыяй такой керамікі з’яўляецца арганізацыя прасторы, вырашэнне інтэр’ернай сітуацыі. Відавочна, што на скрыжаванні стагоддзяў роля дэкаратыўна-прыкладнага мастацтва пашыраецца. Яно перастае выконваць толькі ўтылітарна-дызайнерскія задачы, мець дачыненне толькі да бытавога ўжытку. Цяпер яно напўняецца новым сэнсам. Асновай яго становіцца дух, ідэя, якой падпарадкоўваецца вонкавая форма. Мастацтва пачынае вызваляцца ад чыста канструкцыйных задач, падзяляецца на дызайнерскае і прыкладнае.

Прыкладнікам на пленэрах раку ўдаецца вырашаць складаныя, высокапрафесійныя задачы. Дзякуючы такім пленэрам адбываецца пераасэнсаванне як гістарычнай спадчыны ў галіне народных традыцый, так і сусветнага вопыту раку. Мастакамі ўспрымаюцца апошнія прагрэсіўныя тэхналогіі, найцікавыя канцэптualныя напрамкі. Галоўным патрабаваннем у працэсе працы з матэрыялам з’яўляецца любоў і павага да ягоных пластычных магчымасцяў, пры дапамозе якіх адбываецца спасціжэнне мастаком самога сябе і навакольнага свету. Майстар глядзіць на матэрыял не як гаспадар на парэбкі, а як мужчына на жанчыну, ад якой хацеў бы мець дзіця, падобнае да сябе. Магчыма, таму ўсе творы прасякнуты святлом унутранага свету мастака. Праз яго матэрыял — гліну, праз яго



1. Фрагмент экспазіцыі керамікі раку.
2. І.Каваленка. Пасудзіна. Раку, шамот, паліва, 1999.
3. Л.Трацэўскі. Пасудзіна. Раку, гліна, паліва, 1997.
4. В.Угрыновіч. Дэкаратыўнае начынне “Пакінутая нявеста”. Раку, шамот, паліва, 1999.
5. І.Куталоўскі. Ліхтар. Шамот, паліва, рэдукцыя, 1999.

паслухмяную рухомасць прапускаюцца самыя патаемныя і глыбокія пачуцці творцы; тое, што нельга перадаць словамі, выказваецца мовай пластычных формаў. Такім чынам ажываюць успаміны і здзяйсняюцца мары, бо сапраўдная творчасць — гэта заўсёды жыццё. Гэта матэрыялізацыя свету невідочнага і тонкага жывымі даступнымі формамі, якія можна крануць рукамі і адчуць сэрцам. Перадаючы гліне фарбы свайго ўнутранага святла, кожны мастак нараджаецца нанова і навечно. Яго асабістае “я” адбываецца ў ягоных працах, каб працягнуцца ў бясконцасці. Кожны твор — дзіця, падобнае да свайго стваральніка. Кожная праца становіцца відавочным адлюстраваннем генетычнай памяці і духоўнага стану мастака.

Дэкаратыўная пасудзіна Л. Трацэўскага спалучае японскія матывы з аўтарскай тэхнікай выканання. Работа вельмі прывабная па колеру. Дэкор удала спалучаецца з формай. Вытанчана выглядаюць японскія іерогліфы на гладкай зеленавата-шэрай паверхні вырабу. Здаецца, што па-мастацку завершаную форму ахапіў агонь. Накрэслены надпіс застаецца незразумелым, але таямніча-загадкавым.



1

Творы А. Концуба далёка не утылітарнага ўжытку. Яны толькі нагадваюць сваімі абрысамі побытавы посуд, але маюць чыста дэкаратыўны характар. Гэты посуд на ваках нібы вырастае і як бы рухаецца ў прастору, ён распаўсюджае пра жыццё, сведкам якога яму давялося стаць. Формы трансфармуюцца ў часе, змяняюцца і іх функцыя.

Дробная пластыка В. Калтыгіна нагадвае псіхалагічныя партрэты аўтара. Праз прызму свайго светаадчуван-

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

101

102

103

104

105

106

107

108

109

110

111

112

113

114

115

116

117

118

119

120

121

122

123

124

125

126

127

128

129

130

131

132

133

134

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

145

146

147

148

149

150

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

204

205

206

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

якая. І няма нічога дзіўнага ў тым, што аж за тыдзень да пачатку фестывалю вольных месцаў не было і ў гатэлі суседніх Карэлічаў.

Тое сведчыць пра адно: там, дзе збіраецца вялікая колькасць людзей, заўсёды можна зарабіць — на сувенірах, харчаванні, сервісе. На чым заўгодна! Бо калі за інсцэніроўкаю бітвы пад Грунвальдам назірае да паўмільёна гасцей, гэта азначае адно: падобныя святы гісторыі можна і трэба ў добрым сэнсе камерцыялізаваць!

На маю думку, арганізатары фесту “Навагрудак-2000” у фінансах толькі страцілі. Хоць для многіх людзей, у першую чаргу для мясцовых жыхароў, адна толькі рэканструкцыя штурму тэўтонамі Замкавай

веіка пра чарговага замежнага мсціўца. І нават калі мясцовыя францікі, насцярожана прыглядаючыся да прыгожых кабят, што ў тыя два дні хадзілі па горадзе ў старадаўніх убран-

бяцца ўласнымі рукамі, што падчас рэканструкцыі старадаўняе зброі вывучаецца гісторыя краіны, мае вялікае значэнне ў сэнсе выхавання таго ж непадробнага патрыятызму



нях, адчулі, што могуць выглядаць прывабнымі не толькі ў сукнях з турэцкіх рынкаў, гэта таксама можна залічыць толькі на карысць падобных фестываляў.

Так, у гэтыя два дні ў Навагрудку было шмат умоўнасцяў: павярнуць гісторыю ўсе ж фізічна немагчыма. Толькі што рыцары ў сапраўдных латах збольшага не імітавалі бойкі: шчыты ад удараў мячоў гудзелі па-сапраўднаму. Дый сінякі на целе спецыяльна ніхто не маляваў. Рыцарскі рух — гэта наогул асобная гаворка. Але тое, што латы ро-

не толькі для саміх рыцараў, якіх сёлета было ў Навагрудку каля дзвюх соцень чалавек з шасці краін, але і для ўсіх тых, хто шчыра супражываў ім падчас турніраў і выпрабаванняў мужчынскіх характараў.

А такіх было надзіва шмат — з пару дзесяткаў тысяч гледачоў, у душах якіх напэўна нешта зрушылася, бо, нават нясмела дакрануўшыся да гісторыі, яны, безумоўна, адчулі сябе ўжо іншымі людзьмі...

Фота Артура Прупаса.



гары дала шмат “спажывы” для абуджэння зашпорунай самасвядомасці, прымусіла задумацца над тым, хто ж мы ёсць, чаму былі такімі і такімі вось зрабіліся?

Безумоўна, можна шмат казаць пра патрыятызм, але словы застаюцца словамі. Падобныя маляўнічыя фестывалі напэўняюць словы канкрэтным зместам. Калі маленькі хлопчык трымае ў руках амаль сапраўдны меч, ён напэўна адчувае сабе, няхай і падсвядома, патрыятам значна большым, чым падчас прагляду відэаба-

Міхал Ельскі як даследчык гісторыі музычнага мастацтва Беларусі

Анастасія САПРАНКОВА

У 80-ыя—90-ыя гады ХХ стагоддзя пашырэнне і ўсталяванне ў беларускім грамадстве ідэй нацыянальнага Адраджэння абудзілі ў музыкантаў глыбокую цікавасць да прафесійнай музычнай культуры мінулага. Пачалася распрацоўка праблем развіцця яе асобных галін: музычнага жыцця гарадоў, музычнага выхавання і адукацыі, розных форм выканальніцкай практыкі і кампазітарскай творчасці. З’явіліся таксама і спецыяльныя даследаванні, прысвечаныя фарміраванню інструментальнага, у тым ліку скрыпачнага, мастацтва. Але малавядома, што першыя крокі па яго вывучэнню былі зроблены яшчэ ў 60-ыя гады ХІХ стагоддзя ўраджэнцам Беларусі, скрыпачом-выканаўцам, кампазітарам і публіцыстам Міхалам Ельскім (1831—1904).

У яго артыкулах, што былі надрукаваны на старонках аўтарытэтных варшаўскіх газет, з’явіліся пытанні музычнага інструменталізму: яго развіццё ў некаторых заходнееўрапейскіх краінах, фарміраванне скрыпачных школ, асаблівасцяў выканальніцкага стылю іх выдатных прадстаўнікоў і г. д.

З публікацый Ельскага можна асабліва вылучыць два разгорнутыя артыкулы, прысвечаныя адной тэме і аб’яднаныя назвай “Некалькі ўспамінаў з музычнага мінулага Літвы”. Напісаныя па заказе рэдакцыі польскай газеты “Echo muzyczne” ў 1881 годзе, яны ўяўляюць сабою фрагменты гісторыі развіцця музычна-інструментальнай культуры пераважна беларускіх зямель з паганскіх часоў і да другой паловы ХІХ стагоддзя. У той жа час прыводзяцца факты, што датычаць і некаторых іншых з’яў: асобных інструментаў, адукацыі, оперных пастановак.

Для таго каб прадставіць чытачу карціну фарміравання інструменталізму ў Беларусі, Ельскі карыстаецца матэрыяламі, запазычанымі з хронік ХІХ стагоддзя, напісаных польскімі гісторыкамі М.Стрыйкоўскім і А.Гваныні, працамі вучоных ХІХ стагоддзя — археолага Т.Нарбута і этнографа І.Ярашэвіча, а таксама вуснымі сведчаннямі сучаснікаў — свайго бацькі Караля Ельскага, вядомага скрыпача-аматара, і непасрэдных удзельнікаў музычных падзей.

Рамантычным духам, любоўю да радзімы і ўсхваляемым яе прыгажосці прасякнуты “зачын” артыкула: “Край, у якім нарадзіліся Адам Міцкевіч і Станіслаў Маяюшка, край, які натхняў іх узвышанымі і чулівымі песнямі, як і яго музычнае мінулае, не могуць не

цікавіць наша грамадства. Чароўныя і маляўнічыя ваколіцы старадаўніх сталіц Літвы — Вільні, Трокаў, Крэва і Наваградка, берагі Віліі, ... цудоўныя зацішныя месцы шматлікіх літоўскіх азёраў, ручаёў і старых гаёў...”. Такая маляўнічасць краю, на думку Ельскага, абуджала ў літвінаў вострае пачуццё прыгожага, схільнасць да паэтычнай і музычнай творчасці, доказам чаго з’яўляюцца цудоўныя народныя песні, што перадаваліся з пакалення ў пакаленне.

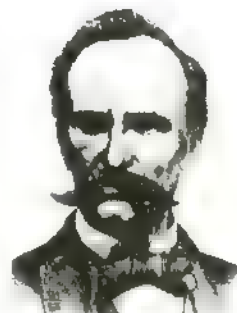
Гаворачы пра музычную культуру паганскіх часоў, аўтар прыводзіць звесткі пра такія інструменты, як драўляныя і рогавыя трубы, піпчалкі, бубны і катлы. Са струнных ён згадвае цытэру, якая, па яго меркаваннях, падобная да колавай ліры даядоў-вандроўнікаў. Старажытныя літвіны карысталіся ёю падчас святаў і рэлігійных абходаў.

З гісторыі музычна-інструментальнага мастацтва ХV—ХVІ стагоддзяў падаюцца толькі асобныя факты з жыцця літоўскіх князёў. Так, у 1408 годзе крыжакі, ведаючы схільнасці князя Вітальда да забаў і дэкаратыўнай раскошы, падаравалі яго жонцы клавікорд нямецкага майстра Ульрына. У 1515 годзе з нагоды сустрачы польскага, венгерскага і чэшскага караляў пад Прэсбургам Станіслаў Гаштольд і Мікалай Радзівіл прывезлі з Літвы ўласны аркестр і спевакоў, агульнай колькасцю ў сто асоб, апараных па-казацку і па-турэцку. “Гэты аркестр, — адзначае Ельскі, — іграў пры каралях у касцёле падчас імшы і вячэрні, што вельмі здзівіла немцаў і італьянцаў, якія ўяўлялі сабе літвінаў народамі грубымі і некультурнымі”.

У ХVІІ стагоддзі вызначальная роля ў стаўленні музычна-інструментальнай культуры Беларусі належала каталіцкай царкве і яе шматлікім ордэнам. Ельскі піша: “Езуіты, маючы вялізныя сродкі, імкнуліся надаць набажэнству раскошу чым маглі, у тым ліку і добрай музыкай. Яны ўстанаўлівалі ў касцёлах прыгожыя арганы, стваралі ўласныя аркестры і музычныя фонды”, свайго роду архівы. Тое ж самае рабілі кармеліты, піяры, базыліяне і бернардынцы.

У езуіцкім калегіуме Полацка быў устаноўлены славуты арган з 60 рэгістрамі і з трыма клаватурамі работы выдатнага італьянскага майстра Каспарыні; у бернардынцаў Будслава — арган з 80 рэгістрамі.

Уласныя аркестры мелі ў Жыровіцах базыліяне, у Глыбокім — кармеліты, у Любяшове



Міхал Ельскі.

4 Перад пачаткам штурму Замкавай гары.

5 Падчас фестывалю адзін з рыцараў пабраўся шлюбам у касцёле.

6 Ранішняе пераклічка ў лагеры на возеры Літоўка.

— піяры, у Полацку — езуіты, у Будславе — бернардзіны.

Пры касцелах ствараліся школы, у якіх вучылі чытанню, пісанню і спевам. Яны былі арганізаваны ў 1602 годзе Каралем Хадкевічам у Лаховічах, у 1647 годзе Казімірам Сапегам у Быхаве, у 1662 годзе Мікалаем Каралем Радзівілам у Клецку.

На развіццё музычна-інструментальнага мастацтва ў XVII стагоддзі паўплывалі не толькі ўнутраныя, але і знешнія фактары, а менавіта аб'яднанне Вялікага Княства Літоўскага з Каронай Польскай. Гэта спрыяла ўзмацненню сувязяў з заходнееўрапейскай музычнай цывілізацыяй, дзякуючы чаму, напрыклад, у 1634 годзе стала магчымай пастаноўка італьянскай оперы ў Віленскім замку.

У першай палове XVIII стагоддзя каталіцкая царква ўсё яшчэ застаецца “апаякункай” музычна-інструментальнага мастацтва, але ў другой палове вядучая роля ў яго развіцці пераходзіць да свецкіх магнатаў. Гэты час характарызаваўся інтэнсіўным станаўленнем аркестравай і сольнай форм выканальніцтва. Мясцовыя арыстакраты з Тызенгаўзаў, Агінскіх, Радзівілаў стваралі прыватныя аркестры ў Гродне, Слоніме і Нясвіжы, для якіх выпісвалі інструменты і капельмайстраў з-за мяжы.

Сярод мецэнатаў Ельскі асабліва вылучае тых, хто сам займаўся сольнай выканальніцкай дзейнасцю. Ён згадвае таленавітага скрыпача, ураджэнца Залесся Міхала Агінскага, паланезы якога, па звестках аўтара, былі добра вядомы ва ўсёй Польшчы і ў Літве.

Акрамя арыстакратаў-аматараў, называюцца прозвішчы і асобных музыкантаў-прафесіяналаў. Сярод іх вучань Д.Віеці скрыпач Лонданскага двара Яневіч, які напісаў некалькі канцэртаў для скрыпкі з аркестрам. Ельскі дае высокую ацэнку выканальніцкаму майстэрству любімага вучня Д.Віеці геніяльнага Кіферлінга, артыстызм ігры якога “ні ў чым не саступаў артыстызму знакамітых скрыпачоў: Ж.Радэ, П.Баё, Ш.Лафона; сваім выкананнем ён нагадваў нашага знакамітага скрыпача Каралі Ліпінскага”.

З прыведзеных выказванняў вынікае, што важнае значэнне для станаўлення сольнага выканальніцкага мастацтва Беларусі ў XVIII стагоддзі мелі пастаянныя кантакты мясцовых музыкантаў з прадстаўнікамі заходнееўрапейскіх скрыпачных школ: навучанне ў італьянскіх і французскіх віртуозаў, удзел у агульных публічных канцэртах.

Першая палова XIX стагоддзя, у адрозненне ад XVIII, звязваецца з іншымі, ніжэйшымі грамадскімі слаямі, па вызначэнню Ельскага, — абывацелямі, мяшчанамі. Але аўтар не разглядае культуру гэтага сацыяльнага асяроддзя. Як прадстаўніка шляхецкага роду, высокаадукаванага музыканта, канцэртуючага скрыпача і кам-

пазітара, яго цікавяць з’явы толькі прафесійнага музычна-інструментальнага выканальніцтва — аркестравага, сольнага і ансамблевага.

У 1800—1825 гады, як піша Ельскі, найбольш вядомасцю карысталіся прыватныя аркестры маршалка Раціцкага (маёнтак Гарадзішча) і харунжага Абуховіча (маёнтак Сваяццы). Раціцкі, скрыпач-аматар і вучань знамага Д.Віеці, быў уладальнікам дзвюх скрыпак і віяланчэлі А.Страдывары. У ансамблі, што выконваў квартэты Й.Гайдна, ён іграў звычайна партыю першай скрыпкі. Аркестр Раціцкага пад кіраўніцтвам вядомага кампазітара і капельмайстра І.Дашчынскага выконваў сімфоніі Гайдна, Моцарта і Бетховена.

На пачатку XIX стагоддзя некаторыя аркестры значна пашыраюць кола сваёй дзейнасці. Аб’ядноўваючыся з “мясцовай гарадской музыкай”, яны прымаюць удзел у драматычных і оперных пастаноўках, сярод якіх называюцца “Аксур” А.Сальеры і “Белая дама” Ф.Буалдзье.

Высокага ўзроўню дасягае ў той жа час і сольнае інструментальнае выканальніцтва, пра што сведчыць канцэртная дзейнасць многіх мясцовых і некаторых замежных скрыпачоў. Прыводзяцца прозвішчы Габрыеля Агінскага, Бароўскага, Кушыца, Гарбоўскага, які, на погляд Ельскага, цудоўна выконваў канцэртны Л.Шопера. З замежных называюцца такія знакамітыя выканаўцы, як К.Ліпінскі, які ў 1838—1839 гадах даваў канцэртны з аркестрам у Мінску; бельгійскі скрыпач, паслядоўнік Ж.Радэ і П.Баё, К.Мюсер, які знаходзіўся ў сяброўскіх адносінах з генералам Завішам і часта як госць наведваў ягоны маёнтак. У першай палове XIX стагоддзя развіваецца і музычнае аматарства. У дамах Юндзілаў, Ратынскіх, Манюшкаў адбываюцца камерныя канцэртны.

Зусім іншым уяўляецца публіцысту стан музычна-інструментальнай культуры сярэдзіны XIX стагоддзя, калі знікаюць аркестры, у гарадах і правінцыі памяншаецца кола аматараў, увогуле зацікавае захапленне музыкай. Толькі асобныя таленты — піяніст-кампазітар У.Шахна, піяніст Ф.Герман і віяланчэліст Я.Карловіч, які лічыць Ельскі, абуджаюць агульнае зацікаўленне.

Багаты фактычны матэрыял працы Міхала Ельскага “Некалькі ўспамінаў з музычнага мінулага Літвы” ўяўляе сабою першы вядомы нам гісторыка-сацыялагічны вопыт вывучэння развіцця прафесійнага музычна-інструментальнага мастацтва ў Беларусі. Разам з тым у ім яскрава выяўляецца імкненне аўтара да раскрыцця кожнай музычнай эпохі з пункту гледжання яе непаўторнасці, спецыфікі, індывідуальнасці.

Праца Ельскага, на маю думку, можа быць карыснай сучасным даследчыкам як прыведзеным у ёй фактычным матэрыялам, так і падходам да яго асвятлення.

Неспазнанае неба інітнасці

Галіна БАГДАНАВА

Дзевятнаццаце стагоддзе называюць стагоддзем літаратуры і жывапісу. Дваццатае — архітэктуры і кіно. Дойлідзкі дапамагі чалавеку пераўтварыць асяроддзе яго жыцця. Кінарэжысёры стварылі адзін з найдакладных гістарычных летапісаў. Але ж менавіта ў гэтым, апошнім у тысячагоддзі стагоддзі чалавецтва адкрыла для сябе мастацтва ініта.

Калі параўнаць агульную плынь культуры з ракою, то прафесійная творчасць знаходзіцца як бы на паверхні, у цэнтры ўсеагульнай увагі, яна заўжды люстравала і люструе ўсе гістарычныя, ідэалагічныя змены ў грамадстве. А інітнае, ці, як яго яшчэ дзе-нідзе дасюль называюць, найнае мастацтва, хутчэй нагадвае глыбінную, падводную плынь, яно захоўвае недатыкальнасць, цэласнасць, развіваецца паводле сваіх уласных, непадладных ніякім грамадскім зменам, а можа, і самому часу законаў. Менавіта інітнае мастацтва зберагае наш псіхалагічны, а можа, і псіхафізіялагічны код. Адкрыццё бяскончасці дзялення атама наблізіла чалавецтва да разумення прыроды матэрыі. Прызнанне самакаштоўнасці інітнай творчасці дапамагае нам спасцігнуць сутнасць, а можа, і структуру духоўнай абалонкі быцця.

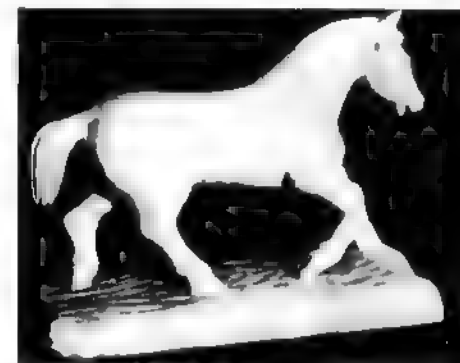
Сёння творамі інітных мастакоў цікавяцца не толькі мастацтвазнаўцы, але і філосафы, якія шукаюць у інітных вобразах агульныя для прадстаўнікоў самых розных народаў архетыпы, своеасаблівыя коды да спазнання структуры свядомасці. І трапічныя зараснікі на карцінах Француза Русо, і белыя ружы каханых грузіна Пірасмані, і падобныя да жывых каралаў дрэвы, годныя алені югаслава Генераліча, як і маляваныя дываны з малюнкамі раю нашай Алены Кіш ці фантазмаганічныя кампазіцыі Лідзіі Трахалёвай, успрымаюцца многімі не як чужыя, а як свае ўласныя сны і мроі.

Вандруючы па свеце, даследчыкі інітнага мастацтва шукаюць у творах самабытных мастакоў не тое, што адрознівае іх ад аднаго, а тое, што збліжае, што складае тую самую, выкрышталізаваную ў архетыпах падводную плынь падсвядомасці.

Можа, менавіта таму, здавалася б, звычайная, чарговая выстаўка з фондаў Нацыянальнага музея гісторыі і культуры Беларусі, наладжаная ў красавіку — маі Міністэрствам культуры Рэспублікі Беларусь, Беларускім інстытутам праблем культуры, была названа “Свято незвычайнага мастацтва”. Яна выклікала вялікую цікавасць у нашых суседзяў і стала нагодай для правядзення навукова-метадычнага семінара, у якім прынялі ўдзел навукоўцы і работнікі культуры з усіх беларускіх рэгіёнаў і нават з іншых краін.

На выстаўцы экспанаваліся жывапісныя пра-

цы нашых вядомых мастакоў: Л.Трахалёвай з Гродзеншчыны, М.Засінца, В.Тарасенкі, М.Бая, П.Шалюты з Гомельшчыны, І.Зельдзіна, П.Баранавы з Віцебшчыны, П.Калеснікова, Ф.Дудо, С.Смяжухі і іншых з Міншчыны, а таксама драўляныя скульптуры і кампазіцыі І.Супрунчыка і М.Тарасюка з Брэстшчыны, М.Рышкевіча з Гродзеншчыны, М.Юхо з Віцебшчыны, В.Альшэўскага з Мінска. Гэта быў своеасаблівы гістарычны зрэз развіцця інітнага мастацтва ў Беларусі. Некаторых аўтараў ужо няма сярод жывых, але іх творы застаюцца для нас шляхам да разгадкі самой прыроды інітнасці. Навукова-практычны семінар стаў нагодай для вельмі цікавага дыялога беларускіх і расійскіх даследчыкаў. Нашыя навукоўцы прадэманстравалі вельмі высокі ўзровень тэарэтычнага асэнсавання праблемы інітнай творчасці, а расійскія падзяліліся вопытам арганізацыі пленнай практычнай дзейнасці.



Чаму тое, што ў нас інітнае, у Расіі — найнае?

Як высветлілася, яшчэ ў 1994 годзе беларускія мастацтвазнаўцы аднымі з першых сярод навукоўцаў краін былога Саюза ўпісалі наш “прымітыў” у еўрапейскі кантэкст.

Кандыдат мастацтвазнаўства Вольга Лабачэўская ў сваім дакладзе “Ад “Ініта-94” да “Інітнага мастацтва” ў Беларускай энцыклапедыі” нагадала, як гэта адбылося.

Аказваецца, калі ў 1994 годзе рыхтавалася экспазіцыя выстаўкі мастакоў-аматараў, Вольга Лабачэўская разам са сваімі калегамі Яўгенам Шунейкам і Людмілай Вакар вырашылі замяніць распаўсюджаны на той час тэрмін “найнае мастацтва”, “прымітыў” на больш еўрапейскую назву — “інітнае мастацтва”. Сам гэты тэрмін уваў у ўжытак у 1966 годзе славацкі мастацтвазнаўца М.Ткач, абазначыўшы такім чынам творчасць мастакоў, якія, у адрозненне ад самадзейных, не ставяць перад сабою задачу спасцігнуць прафесійную мову выяўленчага мастацтва, а адлюстроўваюць тое, што бачаць і адчуваюць паводле сваіх суб’ектыўных уяўленняў. Адсюль уласцівы інітнасці міфалагізм, імкненне да апавядальнасці, метафарычнасці. Вольга Лабачэўская з гонарам адзначыла, што вынайздзены і ўпершыню скарыстаны для назвы выстаўкі ў 1994 годзе тэрмін цяпер замацаваны ў Беларускай энцыклапедыі, дзе інітнаму мастацтву прысвечаны асобны артыкул. Яна, у прыватнасці, сказала:

— У 1994 годзе, калі мы думалі, як назваць выстаўку, усе знаходзіліся ў стане своеасаблівай эйфарыі ад постсавецкага адчування свабоды. Тэрмін “інсітус” мы ўспрымалі як разбурэнне старой савецкай тэрміналогіі, дзе для назвы творчасці мастакоў-аматараў існавалі залішне адначыныя словы — “прымітыў” і “наіўнае мастацтва”. Лацінскае слова “інсітус” больш нейтральнае, яно абазначае “прыроднае”, “неапрацаванае” мастацтва. Калі б не з’явіўся гэты новы тэрмін, я не ўяўляю, як бы мы называлі сёння творчасць не зусім ардынарных нядаўна адкрытых нам мастакоў. На жаль, мастакі інсіта яшчэ не займелі сваёй уласнай нішы ў культуры. Іх праблемамі не займаюцца ні Саюз мастакоў, ні Саюз майстроў народнай творчасці.

Нашыя музеі не фарміруюць асобных калекцый інсітнага мастацтва. І калі ў Маскве ёсць нават музей аўтсайдараў, у Сербіі — музей інсітнага мастацтва, нашыя майстры і мастакі пакуль што разлічваюць толькі на саміх сябе. Наколькі ведаю, Міхась Байцоў свае творы проста складзіруе, Фёдар Максімаў у Віцебску сам зрабіў у сябе ў лакоі свой музей, Мікола Тарасюк у в. Століцы Пружанскага раёна называе сваю хату музеем “Успаміны Вацкаўшчыны”. Калі мы пачнём мэтанакіравана збіраць лепшыя творы мастакоў-аматараў, Беларусь будзе больш дастойна прадстаўлена і на міжнародных выстаўках. А нам, як сведчыць апошняя экспазіцыя, ёсць што паказаць.

Кандыдат мастацтвазнаўства Людміла Вакар выступіла з дакладам “Спецыфіка выяўленчай мовы інсітнага мастацтва” (на прыкладзе творчасці віцебскага мастака Федара Максімава). Асабліва выразна прагучала ў яе выступленні тэма кампенсавальнай ролі інсітнай творчасці. Яна яшчэ раз падкрэсліла, што чалавек, які на працягу трыццаці гадоў пісаў карціны і выразаў з дрэва незвычайныя кампазіцыі, варты таго, каб стварыць музей ягонай творчасці.

“Праблема забеспячэння арганізацыйна-метадычнага кіравання народнай мастацкай творчасцю ў постсавецкі перыяд” разглядаў у сваім выступленні кандыдат мастацтвазнаўства Рыгор Шаўра. Ён прапанаваў стварыць картатэку мастакоў-аматараў, больш увагі надаваць вырашэнню іх побытавых праблем. Беларускія мастацтвазнаўцы пакуль што толькі падмаюць пытанне стварэння асобных пастаянных экспазіцый інсітнага мастацтва — у Расіі яны ўжо ёсць і прыцягваюць немалую ўвагу не толькі мясцовых, але і замежных наведвальнікаў.

У Канах глядзяць не толькі фільмы

Як заўважыла госця з Масквы мастацтвазнаўца Вольга Ціханіцына, у 1994 годзе, калі масквічы прыязджалі ў Мінск на адкрыццё выстаўкі інсітнага мастацтва, яе беларускія калегі былі настроены больш аптымістычна. Цяпер, па ўсім відае,

прыйшоў час расіянам надаваць нам аптымізму. Яны знайшлі агульную мову і з муніцыпальнымі, і з федэральнымі ўладамі, і з багатымі людзьмі, якія могуць укладаць грошы ў развіццё культуры. Яны прыстасаваліся да новых, рынкавых умоваў, і цяпер ужо рынак пачынае працаваць на развіццё культуры, якая, у сваю чаргу таксама прыносіць немалыя прыбыткі. Дастаткова прывесці ўсяго адзін факт. Калі ў абжытых кінаманамі Канах у мінулым годзе паказалі выстаўку твораў расійскіх мастакоў-аматараў, прысвечаную 200-годдзю Пушкіна, — “Пушкінскія вобразы ў наіве”, яе штодня наведвала каля 2 тысяч чалавек, а ў выхадныя дні — да 4 тысяч.

У Расіі старыя тэрміны еўрапеізаваць не сталі. Мастацтва мастакоў-аматараў там па-ранейшаму называюць наіўным. Затое ў Маскве ўжо некалькі гадоў дзейнічае Муніцыпальны музей наіўнага мастацтва. Яго дырэктар Уладзімір Грозін сказаў:

— У ХХІ стагоддзі чалавецтва прыйшло з авангардам і наівам. Разам са сваімі калегамі мы аб’ехалі дваццаць два расійскія рэгіёны, сабралі рэдкаю калекцыю твораў мастакоў-аматараў. Калі паўстала пытанне пра стварэнне музея — і муніцыпальныя, і федэральныя ўлады пайшлі нам на сустрэчу. Цяпер мы маем магчымасць не толькі экспанаванне лепшых з сабраных твораў, наладжваць выстаўкі асобных мастакоў, але і выдаем каталогі. Фарміруем экспазіцыі і для перасоўных выставак наіўнага мастацтва. У 1998 годзе атрымалі грант Прэзідэнта Расіі на арганізацыю выстаўкі “Пушкінскія вобразы ў наіве”, той самай, якая мела незвычайную папулярнасць у Канах. Увогуле я лічу, што рэалізацыя асобных культуралагічных праектаў — адзін з самых плённых шляхоў развіцця мастацтва. Гэта дазваляе не толькі атрымліваць дадатковыя сродкі, але і папулярнаваць творчасць лепшых мастакоў-аматараў. Цяпер мы здзяйсняем новы праект, прысвечаны 2000-годдзю хрысціянства, які носіць умоўную назву “І ўбачыў я новае неба і новую зямлю”. Адзін з мастакоў-прымітывістаў намалюваў для нас вялікую карціну, дзе за адным агульным сталом сабраны самыя розныя людзі і звяры. Мне бачыцца гэта вельмі сімвалічным. Наіўныя мастакі, як ніхто востра адчуваючы неабходнасць усталавання гармоніі і ўсеагульнага ўзаемаразумення, адкрыта выказваюць тое, пра што таемна марыць кожны з нас.

Шмат цікавага расказала і мастацтвазнаўца з Масквы Вольга Ціханіцына:

— У Парыжы ёсць Дом культуры народаў свету, дзе займаюцца вывучэннем наіўнага мастацтва практычна ўсіх краін. Для мяне супрацоўніцтва з гэтай арганізацыяй стала сапраўднай школай. Цяпер мы разам рыхтуем выстаўкі, семінары. Тут гаварылі пра тое, што ні Саюз мастакоў, ні Саюз народных майстроў Беларусі не займаюцца праблемамі наіўнага мастацтва. У нас у Расіі тут склалася добрая традыцыя. У Саюзе мастакоў яшчэ за савецкім часам дзейнічала спецыяльная камісія па рабоце з наіўнымі мастакамі. І лепшых з іх запрашалі раз на год папрацаваць месяц на дачах Саюза мастакоў побач з

мастакамі-прафесіяналамі. Гэта было для аматараў вялікім стымулам і вялікаю школай. Шмат публікацый пра наіўнае мастацтва змяшчаецца на старонках часопіса “Народное творчество”. Наіўныя мастакі — людзі вельмі закрытыя, нават на выстаўках яны часцей бачаць толькі кожны сам сябе. Таму праца з імі вымагае асаблівай далікатнасці, цярплівасці. Цяпер калекцыі наіўнага мастацтва ёсць не толькі ў Маскве, але і ў Чыце, Арэнбургу, Ульянаўску і іншых гарадах. І яшчэ. Наіўным мастацтвам займаюцца, як правіла, людзі апантаныя, натхнёныя, я б сказала — людзі з радаснымі тварамі. І калі ў 1994 годзе нашы беларускія калегі надалі нам аптымізму, то цяпер мы хочам таксама падтрымаць іх у вышэйняй справе збірання і папулярнаваць наіўнага мастацтва.

Знаёмім з удзельнікамі выстаўкі

Паўлін Іванавіч ГОЛЬЦАЎ (1907—1988) нарадзіўся на Волзе, пэўны час жыў у Маскве, у 12 гадоў пачаў наведваць студыю выяўленчага мастацтва. Захапляўся творчасцю Шышкіна, Левітана і марыў стаць мастаком-прафесіяналам. Аднак лёс вызначыў іншае. Пасля заканчэння сярэдняй школы П.Гольцаў паступіў у 1922 годзе ў Іванаўскі політэхнічны інстытут, працаваў у прамысловасці, на розных новабудовах былога Савецкага Саюза.

З пачатку 1950-ых гадоў П.Гольцаў зноў актыўна заняўся творчасцю. Пераехаўшы працаваць у Беларусь, ён ужо ніколі не развітаўся ні з альбомам, ні з невялікім паходным малбертам. У выхадныя дні занатоўваў найпрыгажэйшыя куточки Міншчыны, а калі браў адпачынак, выязджаў на Гродзеншчыну, Віцебшчыну, праходзіў пешшу дзесяткі кіламетраў і маляваў, маляваў. З канца 1960-ых гадоў работы П.Гольцава сталі дэманстравацца на гарадскіх, раённых, а потым і на рэспубліканскіх выставах. Асабліва зацікавілі ўсіх такія яго работы, як “Вясна”, “Ліпень”, “Жнівень” з серыі “Поры года”, “Свежы вечер”, “Вялікая вада”, “Жніво”, “Дарога ў лесе”, “Хлеб”, “Руны” і іншыя. У гэтых, як і ў іншых работах, мастак імкнуўся канцэнтраваць сваю ўвагу на стварэнні пэўнага настрою. Нават простыя выяўленчыя сродкі, пошук якіх для аўтара быў чыста інтуітыўным, дапамагалі яму ствараць вельмі выразныя, запамінальныя вобразы.

П.Гольцаў шмат зрабіў у справе эстэтычнага выхавання маладога пакалення. На пачатку 1970-ых гадоў ён быў адным з арганізатараў Мінскага клуба самадзейных мастакоў, які актыўна функцыянаваў на працягу больш як дваццаці пяці гадоў. Клуб аб’ядноўваў звыш 250 удзельнікаў і вёў рознабаковую выхаваўча-творчую работу. У 1982 годзе клубу было нададзена званне народнага.

Замест эпілога

Усе, хто прыйшоў на семінар і адкрыццё выстаўкі, з захапленнем гарталі выдадзеныя маскоўскімі калегамі каталогі-альбомы з творамі інсітных мастакоў, разглядалі фатаграфіі, слайды, якія, вандруючы па Беларусі, зрабілі нашы мастацтвазнаўцы. Творы, якія паспелі сфатаграфаванне Людміла Вакар, Вольга Лабачэўская, Рыгор Шаўра, на жаль, не папоўнілі музейныя калекцыі, яны проста на вачах беззваротна знікаюць. Таму так востра паўстае пытанне пра стварэнне ў Мінску асобнай экспазіцыі інсітнага мастацтва, мастацтва, якое, дарэчы, упершыню ўвайшло ў новае выданне Беларускай энцыклапедыі, мастацтва, якое можа адкрыць камусьці нязnanую глыбіню і нязнаную вышыню ўласнага творчага самавыяўлення.

Пасля смерці мастака засталася некалькі соцень разнастайных жывапісных работ — пейзажаў, тэматычных палотнаў, партрэтаў, некаторыя з якіх захоўваюцца ў музейных калекцыях.

Феадосій Яўгенавіч ДУДО (1899—1982) па прафесіі быў фінансавы работнік. Спецыяльнай мастацкай адукацыі не меў, хоць маляваць любіў з самага маленства і нават у 1914 годзе спрабаваў паступіць у Строганаўскае мастацкае вучылішча. Але сродкаў на жыццё не хапала і мара вучыцца на мастака так і не здзейснілася. Ф.Дудо працаваў на выпадковых работах і займаўся ў якасці вольнаслухача ў вучылішчы Паршына ў Маскве. У 1916 годзе ён пазнаёміўся з жывапісцам Паленавым, жонка якога і дала Ф.Дудо першыя ўрокі малявання, пазнаёміла яго з вучэбнымі жывапіснымі работамі сваіх дачок. У 1918 годзе Ф.Дудо вярнуўся ў Мінск, служыў у арміі. Пазней скончыў фінансавы інстытут і ўвесь час працаваў бухгалтарам.

На працягу ўсяго свайго жыцця Ф.Дудо самастойна займаўся жывапісам. Асноўным жанрам у яго творчасці заставаўся пейзаж, аднак маляваў ён і партрэты. Характэрная асаблівасць яго жывапісных работ — гэта мяккая, амаль нюансная гама колераў, тонкая перадача розных станаў надвор’я, панарамнасць адлюстравання прасторы. Асноўную частку жывапісных палотнаў ён стварыў на пленэры. Мастак любіў маляваць цікавыя вясковыя краявіды, рачулки са стромымі берагамі, звілістым сцяжынкі, прасёлачныя дарогі, статкі жывёл на ўскрайках лесу. Усё гэта ён пісаў прачула і сардэчна. Яго карціны вылучаюцца асабліва наіўнай чысцінёй.



- 1 В.Альшэўскі. Конь. Дрэва, 1970-ыя гады.
- 2 І.Супрунчык. Вяселле. Дрэва, 1986.
- 3 М.Засінец. У адведкі. Алей, 1975.
- 4 Б.Тарасенка. Пейзаж. Алей, 1986.



Васіль Сцяпанавіч ЖАРНАСЕК (1928—1998) — адзін з самых папулярных у апошнія гады ініцытны мастак-жывапісец. Ён актыўна ўдзельнічаў у самых розных абласных, рэспубліканскіх, усеаюзных і замежных выстаўках і быў яркім прадстаўніком наіўна-рэалістычнага жывапісу. Нарадзіўся Васіль Жарнасек на Лепельшчыне. У школьныя гады афармляў наценгазеты, святы, шмат маляваў. Вайна змяніла ўсе ягоныя планы і памкненні. Хлапчуком ён дапамагаў партызанам, быў паранены, застаўся на ўсё жыццё інвалідам. У школе ён даваўся ўжо пасля заканчэння вайны, разам з дарослымі працаваў у калгасе, дапамагаў бацькам па гаспадарцы. Разам з тым не кідаў маляваць. У 1940-ыя — 1950-ыя гады цяжка было здабыць паперу, фарбы, пэндзі, і ён маляваў самаробнымі прыладамі ў вучнёўскіх сшытках, на лістах канцелярскіх кніг.

Як майстра народнага жывапісу Васіля Жарнасека прызналі з пачатку 1970-ых гадоў. Яркія і чыстыя па колеру, яго пейзажы вылучаліся ў агульнай экспазіцыі на кожнай выставе. Яны нагадвалі ўзоры маляваных дываноў, вельмі распаўсюджаных на Лепельшчыне. Менавіта ў рэчышчы гэтага віду народнага мастацтва фарміраваліся адметны творчы почырк, стылістыка жывапіснай мовы Васіля Жарнасека.

На працягу апошніх дзесяцігоддзяў мастак стварыў вельмі шмат краявідаў роднага Паазер'я. Практычна на кожным яго палатне ёсць рачулки і азёры, бярозкі і сосны, сцяжыні і ўзгоркі, якія маляваў ён з асаблівым трапяткім пачуццём.

В.Жарнасек быў не толькі выдатным каларыстам, неардынарным творцам, лірычным апавядальнікам, але і шчырым, душэўным чалавекам. Дзесяткі сваіх работ ён падараваў дзіцячым дамам, садкам, школам, сваім знаёмым, сябрам. Пэўная частка карцін закуплена Віцебскім абласным навукова-метадычным цэнтрам, раённым краязнаўчым музеем, значная частка разышлася па прыватных зборах аматараў мастацтва.

Міхась Мікалаевіч ЗАСІНЕЦ (1935—1982) нарадзіўся ў в. Мядзведнае Ельскага раёна Гомельскай вобласці.

Жывапісам стаў займацца з пачатку сямідзесятых гадоў. Яго першыя работы экспанаваліся на рэспубліканскай, а потым Усеаюзнай выстаўцы самадзейнага і народнага мастацтва “Слава працы” ў Маскве і адразу атрымалі прызнанне. З гэтага часу Міхась Засінец упарта і актыўна

пачаў працаваць у алейным жывапісе. Пісаў пейзажы, тэматычныя карціны, партрэты і нацюрморты. На яго творчасць звярнулі ўвагу метадысты Міжсаюзнага дома самадзейнай творчасці і Дома народнай творчасці, журналісты, мастацтвазнаўцы, работнікі культуры. Праз пэўны час яго персанальная выстава прайшла ў Гомелі, а ў 1978 годзе — у Мінску, тут у экспазіцыі было прадстаўлена звыш 70 палотнаў.

Як ініцытны творца Міхась Засінец пераўтвараў звычайныя жыццёвыя эпізоды ў іншую пачынную рэальнасць, дзе асноўнымі элементамі заставаліся дабрыня, прыгажосць, шчырасць, вера ў святло, чысціню. Мастак, прыкаваны да ложка цяжкай, невылечнай хваробай, у сваіх творах нес людзям сапраўдную радасць, адчуванне вялікага сэнсу жыцця.

Міхась Засінец пакінуў нам больш за 300 палотнаў. Нагадаем толькі некаторыя з іх, дзе з асаблівым замішаннем і непасрэднасцю перададзены асабістыя адносіны аўтара да чалавека, да навакольнага асяроддзя, тая сувязь, якая існуе паміж чалавекам і прыродай. Гэта “Юнацтва”, “У адведкі”, “Залатая сажалка”, “Вяселле”, “Крынічка”, “Унук”, “Пах спелага жыта”, “Ружовая раница”, “Бярозавы сок”... У кожнай з іх ёсць глыбокі філасофскі змест.

У 1977 годзе за вялікі ўклад у мастацкую культуру рэспублікі і эстэтычнае выхаванне моладзі Міхасю Засінцу было нададзена ганаровае званне заслужанага работніка культуры.

Лілія Уладзіміраўна ТРАХАЛЁВА (1925—1997) нарадзілася ў Смартоні Гродзенскай вобласці. Апошнія гады працавала ў сістэме адукацыі. Яна пісала ў асноўным пейзажы. Спецыяльнай мастацкай адукацыі не мела, але дамаглася выдатных вынікаў у тэхніцы алейнага жывапісу. Яна стварыла звыш 400 жывапісных і графічных работ, адметных тонкай і падрабязнай прапрацоўкай дэталей, чысцінёй колераў. Яны вельмі пранікнёныя, душэўныя. Мастачка здолела захаваць па-дзіцячы наіўны, чысты погляд на свет і здольнасць любавання і радавання багаццем і прыгажосцю навакольнага свету.

Пейзажныя работы Л.Трахалёвай здаіўляюць гледача, ды і дасведчанага ў выяўленчым мастацтве спецыяліста, інтуітыўным і разам з тым высокапрафесійным засваеннем законаў эстэтыкі. Асабліва адчувальнае гэта ў такіх яе работах, як “Дарога на Вільнюс”, “Хутар”, “Ранішні туман”, “Рачулка”, “Вечар”, “Стары млын”, “Пасека” і шматлікіх іншых.

У свой час мастачка падарыла серыю жывапісных палотнаў Смартонскаму краязнаўчаму музею. Асноўная ж маса пейзажаў, партрэтаў Л.Трахалёвай знаходзіцца ў прыватных зборах і не можа быць прадстаўлена ўвазе шырокай публікі.

Рыгор ШАУРА.

Рынкавай філасофіі не мінуць

Якаў ЛЕНСУ, Фелікс ВІЛЬКІН, Анатоль ЦЕХАНОВІЧ

Каб праблема, пастаўленая ў артыкуле, акрэслілася больш рэльефна, згадаем колькі фактаў з нядаўняга мінулага.

У 70-ыя—80-ыя гады беларускі дызайн займаў годнае месца ў Савецкім Саюзе. Можна назваць шэраг прамысловых вырабаў, якія за кошт іх выдатнай дызайнерскай прапрацоўкі набылі прызнанне шырокай публікі. Так, у першай палове 70-ых гадоў вялікай папулярнасцю карысталіся беларускія тэлепрыёмнікі “Гарызонт-106” і “Гарызонт-107”. Як паводле тэхнічных, так і эстэтычных якасцяў яны былі ў авангардзе савецкага тэлебудаўніцтва — адзінымі тэлепрыёмнікамі першага класа. У размяшчэнні кампазіцыйных элементаў гэтых тэлевізараў зусім арыгінальным было вырашэнне акустычнай сістэмы, вынесенай у выглядзе століка пад тэлепрыёмнік. Эфектным было аздабленне корпуса тэлевізара, які абліцоўваўся каштоўнымі пародамі дрэва з глянцавым пакрыццём. У тэлевізары “Гарызонт-107” упершыню ў практыцы тэлебудаўніцтва ўсёй вялікай краіны выбар праграм ажыццяўляўся з дапамогай сенсорнага пераключальніка. Гэта, па-першае, рабіла тэлевізар зручным у карыстанні: для пераходу з канала на канал дастаткова было дакрануцца да адпаведнага кантакта пераключальніка, а па-другое, самі механізмы кіравання набывалі большую выразнасць і сучаснасць форм. Гэтыя якасці дызайну тэлепрыёмнікаў і забяспечылі ім усеагульнае прызнанне ў спажывцоў.

У пачатку 80-ых гадоў на прылаўках нашых крамаў з’явіўся невялічкі фотаапарат “Агат-18” вытворчасці Беларускага аптыка-механічнага аб’яднання. Ён хутка стаў адной з найбольш папулярных камер. Апарат меў раздымны кампактны корпус паралелепіпеднай формы са скругленымі рэбрамі. Аб’ектыў і кольцападобная шкала закрываліся сферычнай пакрыўкай з празрыстага полістыролу. Гэта дазваляла насіць камеру ў кішэні без футарала. Кіраванне фотаапаратам было зусім простае. Экспазіцыйныя параметры ўстанаўліваліся па сімвалах надвор’я паваротам кольца калькулятара на аправе аб’ектыва. Лаканічная форма фотаапарата вельмі добра адпавядала характару простых камер гэтага класа, прызначаных для шырокага кола фотааматараў, таму выраб карыстаўся павышаным попытам сярод іх.

А вось іншы прыклад, ужо з другой паловы 80-ых гадоў. Сенсацияй Парыжскага аўтасалона 1988 года стала мадэль грузавіка “МАЗ-2000”, распрацаваная мінскімі дызайнерамі. Калі раней савецкія аўтамабілебудаўнікі паказвалі не надта цікавыя, бадай, пераймальныя з гледзішча дызайну мадэлі, то гэты грузавік быў чымсьці зусім новым, нязвыклым сваім выглядам: кабіна мяккай абцякальнай формы, цэльнае ветравое шкло на даўжыню ўсяго салона, прыборная панель сучасных скульптурных абрысаў, афармленне грузавоў часткі аўтацягніка з’яўлялася арганічным працягам пластыкі кабіны. Нездарма грузавік так уразіў парыжан. Можна сказаць, што беларускі дызайн тады гучна заявіў пра сябе на міжнароднай арэне.

Аднак сённяшняя сацыяльна-эканамічная сітуацыя ў краіне рэзка змяніла становішча дызайну і дызайнерскай дзейнасці. Падзенне ўзроўню і аб’ёмаў вытворчасці, адсутнасць новых распрацовак, згортванне цэлых вытворчасцяў пакінулі без працы многіх дызайнераў прамысло-

васці. Унікальная патэнцыйна высокаэфектыўная галіна дзейнасці аказалася мала запатрабаванай.

Дзеля высвятлення сапраўднага становішча, у якім апынуўся дызайнерскі патэнцыял Беларусі, у Нацыянальным дызайн-цэнтры было праведзена спецыяльнае даследаванне. Асноўны метады, які выкарыстоўваўся пры даследаванні, — анкетаванне. Адмыслова складзеныя анкеты былі разасланы 300 дызайнерам, а таксама ў адрас 160 прадпрыемстваў, дызайн-студый і творчых майстэрняў. Адначасова супрацоўнікі Нацыянальнага дызайн-цэнтра правялі каля 30 наведванняў вядомых прамысловых прадпрыемстваў краіны, устанавілі асабістыя кантакты з дызайнерамі і службамі дызайну, каб атрымаць дакладную інфармацыю “з першых рук”. Адбылося больш за сотню тэлефонных размоў з дызайнерамі для больш глыбокага асэнсавання праблемы.

Аналіз адказаў на анкеты даў наступныя вынікі. Пераважная колькасць дызайнераў рэспублікі маюць спецыяльную прафесійную адукацыю, скончылі профільныя ВНУ — 55%. Меншая колькасць атрымалі няпрофільную адукацыю і з’яўляюцца спецыялістамі, якія перакваліфікаваліся з іншых прафесій. Лідзіруюць тут архітэктары — 15%. Далей ідуць інжынеры (7,5%), мастакі дэкаратыўна-прыкладнага мастацтва (5%), проста мастакі і мастакі-афарміцелі (па 1,3%).

Далей — звесткі пра дызайнераў вышэйшай кваліфікацыі, якія маюць вучоныя ступені і



званні. Іх не вельмі многа. Кандыдатаў навук і дацэнтаў — прыкладна 7% ад агульнай колькасці дызайнераў рэспублікі. Ёсць два прафесары і два акадэмікі Міжнароднай акадэміі навук аб прыродзе і грамадстве. Такія лічбы зразумелыя, бо вылучная большасць нашых дызайнераў займаецца практычным праектаваннем, навуковую ж і педагогічную работу вядуць нямногія: на на-



вуковыя даследаванні на прадпрыемствах няма сродкаў, а колькасць ВНУ, дзе выкладаюцца дызайнерскія дысцыпліны, вельмі абмежаваная.

Былі атрыманы і звесткі наконт членства дызайнераў у творчых саюзах. Так, 65% дызайнераў, якія запоўнілі анкету, з'яўляюцца сябрамі Беларускага саюза дызайнераў. 27,5% уваходзяць у аддзяленне Міжнароднай асацыяцыі "Саюз дызайнераў". Ёсць і члены іншых творчых саюзаў: Беларускага саюза мастакоў, Саюза архітэктараў, Саюза народных майстроў, Саюза стылістаў, Саюза журналістаў, ёсць таксама адзін сябра Саюза дызайнераў Амерыкі (JDSA) і адзін — Міжнароднага аб'яднання інжынераў SASI International. Значыць, нашы дызайнеры дастаткова актыўна ўключаны ў работу творчых саюзаў — як рэспубліканскіх, так і міжнародных.

Пункт анкету "творчая дзейнасць" меў некалькі падпунктаў. У першым з іх дызайнерам трэба было назваць

асноўныя выкананыя імі работы. Адказы прадэманстравалі высокую творчую актыўнасць і шматграннасць дзейнасці нашых дызайнераў. Тут былі названы шматлікія распрацоўкі прамысловых вырабаў, работы ў галіне рэкламы, дызайн-графікі, афармлення інтэр'ераў і шмат чаго іншага.

Далей неабходна было назваць атрыманыя дызайнерамі ахоўныя дакументы на распрацоўкі, іх колькасць. Адказы паказалі, што амаль палова дызайнераў, якія запоўнілі анкету, маюць ахоўныя дакументы на свае распрацоўкі. Найчасцей — гэта аўтарскія пасведчаны на прамысловы ўзор. У большасці дызайнераў колькасць такіх пасведчанняў перавышае дзесятак. Некалькі майстроў дызайну маюць ад 20 да 50 пасведчанняў. Найбольшая колькасць пасведчанняў на прамузор, атрыманых адным чалавекам, дасягнула 86. Асобныя з дызайнераў атрымалі ахоўныя дакументы, якія сведчаць не толькі пра мастацка-канструктарскія вартасці іх твораў, але і пра адметнасць іх навукова-тэхнічнага мыслення. Маюцца на ўвазе аўтарскія пасведчаны на вынаходствы і патэнты. Усё гэта і гаворыць як пра высокую творчую актыўнасць, так і пра высокія прафесійныя якасці нашых дызайнераў.

Наступнае пытанне датычыла ўдзелу ў айчынных і міжнародных выставах. Паводле адказаў 70% дызайнераў, якія запоўнілі анкету, актыўна ўдзельнічаюць у выставах. Пры гэтым геаграфія ўдзелу беларускіх дызайнераў у выставах за мяжой вельмі шырокая. Можна назваць такія краіны, як Расія, Украіна, Літва, ЗША, Англія, Францыя, Іспанія, Бельгія, Чэхія, Славакія, Польшча, Балгарыя, Фінляндыя, Германія, Канада, Турцыя, Індыя, Кітай. Замежныя гарады, дзе на выставах дэманстраваліся працы нашых дызайнераў, — Масква, Кіеў, Харкаў, Вільнюс, Штутгарт, Лейпцыг, Мілан, Гановэр, Дэлі, Хельсінкі, Прага, Браціслава, Бангалор, Нью-Йорк, Брно, Ліен, Дэжсэль-

дорф, Парыж, Варшава, Бамбей, Атава і інш. Як бачым, з творчасцю дызайнераў Беларусі шырока знаёмы ў розных краінах і гарадах свету.

Цяпер пра ацэнку дзейнасці нашых дызайнераў у выглядзе розных узнагарод — урадавых і прафесійных. Урадавых узнагарод няшмат. Некалькі дызайнераў узнагароджаны медалімі "За доблесную працу" і "За працоўную доблесць", адзін дызайнер мае Ганаровую граматы Вярхоўнага Савета БССР, адзін удастоены звання лаўрата Дзяржаўнай прэміі СССР. Так што нельга сказаць, што дзяржава шчодро аданіла працу нашых дызайнераў на працягу некалькіх дзесяцігоддзяў. Праўда, станоўчым момантам з'яўляецца заснаванне ў 1997 годзе прэміі Савета Міністраў РБ у галіне дызайну. Лаўрэатамі гэтай прэміі сталі ўжо некалькі дызайнераў.

Адрозна ад урадавых колькасць прафесійных узнагарод у нашых дызайнераў намога большая. Так, медалі ВДНГ СССР за мастацка-канструктарскія распрацоўкі маюць амаль 30% дызайнераў. Больш 20% узнагароджаны граматамі і дыпламамі розных прафесійных выстаў і конкурсаў у рэспубліцы і за яе межамі — дастойнае прызнанне творчасці нашых дызайнераў не толькі ў сябе дома, але і ў шырокім свеце.

Такім чынам, патэнцыял беларускага дызайну выглядае дастаткова аптымістычным. Але ўдумаем, у некаторыя іншыя паказчыкі. Анкету засведчылі ўзрост спецыялістаў дызайну. Дызайнераў, якім ад 20 да 30 гадоў, — усяго 14%. Дызайнераў ва ўзросце ад 30 да 40 гадоў у паўтара раза больш — 22,5%. Самай вялікай аказалася ўзроставая група ад 40 да 50 гадоў — 33%. А група ад 50 да 60 гадоў складае 23%. Ёсць і дызайнеры, якім ужо пераваліла за 60 гадоў, такіх 7,5%. Няцяжка падлічыць, што сярод спецыялістаў дызайну дамінаюць людзі больш чым сталага ўзросту.

Аналізаваліся і звесткі пра пасады, якія займаюць дызай-

неры. Спектр тут вельмі разнастайны: ад радавога дызайнера да галоўнага дызайнера, прафесара і дырэктара прадпрыемства. 26% дызайнераў займаюць кіраўнічыя пасады. Часцей за ўсё сустракаецца пасада галоўнага дызайнера, нямаюць таксама кіраўнікоў дызайнерскіх падраздзяленняў на прадпрыемствах і кіраўнікоў творчых дызайн-студый. 20% дызайнераў з'яўляюцца вядучымі спецыялістамі на прадпрыемствах. Радавых дызайнераў — 30%. Астатнія сваю пасаду не пазначылі (у іх лік увайшлі і "свабодныя" дызайнеры, што не маюць сталай працы на якім-небудзь прадпрыемстве). Характэрна, што колькасць радавых дызайнераў толькі крыху перавышае колькасць дызайнераў, што займаюць кіраўнічыя пасады (30% супраць 26%). Калі ж яшчэ ўлічыць вядучых спецыялістаў (20%), то кантынгент радавых дызайнераў наогул аказваецца ў 1,5 раза меншым, чым дызайнераў вышэйшай катэгорыі. З аднаго боку, можна сцвярджаць, што сфера дызайну забяспечана ў нас высокакваліфікаванымі кадрамі, а з другога, што кантынгент дызайнераў радавога звяна цяпер недастатковы. На прамысловых прадпрыемствах працуюць пераважна дызайнеры са стажам, якія атрымалі прафесійную адукацыю ў мінулыя гады. І, як мы вызначылі, большасць з іх належаць да ўзроставай групы ад 40 да 50 гадоў. Яны ж займаюць звычайна кіраўнічыя пасады. А маладыя спецыялісты, якія і павінны складаць аснову калектываў дызайнераў, сёння ў прамысловасць ідуць мала. Вось і ўзнікае такая дыспропорцыя паміж радавым звяном дызайнераў і кіраўнічымі спецыялістамі.

Далей быў зроблены аналіз анкет, дасланых прадпрыемствамі. Ён даў рэальную карціну стану дызайну ў прамысловасці рэспублікі. Роскід па ўзросту прадпрыемстваў быў дастаткова значны: ад Бабруйскага машынабудаўнічага завода, які заснаваны ў 1898 годзе,

і Віцебскага станкабудаўнічага завода, які існуе з 1914 года, да Гомельскага НВА "Ратон" і Беларускага цэнтра рэкламы, створаных адпаведна ў 1992 і ў 1994 гадах. У даследаванні былі ўлучаны прадпрыемствы розных профіляў: большасць з іх займаецца вытворчасцю прамысловай прадукцыі, пэўная ж частка выконвае праектна-даследчыя, рэкламныя работы, а таксама спалучае вытворчую і праектную дзейнасць. Аказалася, што больш як палова вытворчых прадпрыемстваў не мае службы дызайну ці хоць бы аднаго штатнага дызайнера. Адсутнічаюць у штаце прафесійныя дызайнеры нават на такім прамысловым гіганце, як Мінскі трактарны завод. Толькі на невялікай частцы вытворчых прадпрыемстваў ёсць службы дызайну — ад 3 да 5 спецыялістаў. Астатнія маюць у штаце толькі аднаго дызайнера, які, натуральна, не можа вырашыць усе праблемы прадпрыемства, звязаныя з дызайнам. Крыху лепшая сітуацыя на прадпрыемствах, якія спалучаюць вытворчую і праектную дзейнасць. Яны ў сваёй большасці маюць дызайн-службы, якія налічваюць ад 3 да 10 чалавек.

Можна было супаставіць становішча дызайну на прадпрыемствах і залежна ад характару іх прадукцыі. Аналіз паказаў, што найменш забяспечаныя дызайнерскімі кадрамі прадпрыемствы, якія выпускаюць прамысловае абсталяванне. На большасці прадпрыемстваў гэтага профілю дызайнеры ў штаце адсутнічаюць, на некаторых працуюць ўсяго па аднаму дызайнеру. Дый яны, высветлілася, часта выкарыстоўваюцца не па прызначэнню. Напрыклад, вядучы дызайнер НВА "Ратон", выпускнік Ленінградскага ВМПВ імя В.І.Мухінай, наогул не займаецца распрацоўкай вырабаў, а выкарыстоўваецца як мастак-афарміцель.

З прадпрыемстваў, якія выпускаюць сродкі транспарту, найлепшае становішча з дызайнам назіраецца на Мінскім аўтамабільным за-

водзе. Тут служба дызайну складаецца з 5 супрацоўнікаў, двое з якіх — прафесійныя дызайнеры. Ёсць на прадпрыемстве і мадэльны ўчастак, дзе працуюць 5 макетчыкаў, якія забяспечваюць выраб макетаў на распрацоўках дызайнераў. На астатніх прадпрыемствах на вытворчасці сродкаў транспарту кантынгент дызайнераў ці то вельмі абмежаваны, ці то спецыялісты гэтага профілю адсутнічаюць зусім.

Больш спраўна пастаўлены дызайнерскія службы на прадпрыемствах, якія выпускаюць тавары народнага спажывання. Гэта і зразумела, бо тавары, прызначаны для выкарыстання ў побыце, у першую чаргу павінны мець дызайнерскую прапрацоўку формы.

Была прааналізавана таксама інфармацыя, датычная структуры і колькасці складу дызайнерскіх служб на прадпрыемствах. Самая рас-



паўсюджаная структура, як вынікае, — тры дызайнеры плюс яшчэ адзін спецыяліст іншай кваліфікацыі — макетчык, мастак-графік ці канструктар, залежна ад патрэбаў прадпрыемства. Гэтак арганізаваны дызайн-службы на ААТ "Белпласт", ВА "Віцязь", АТ "Пеленг", ААТ "Мінскпраектмэбля". Толькі на некаторых прадпрыемствах дызайн-службы больш шматлікія. Гэта: дызайн-службы ВА "Гомсельмаш", дзе 20 спецыялістаў (5 дызайнераў, адзін арганіст і

1 Тэлевізар
"Віцязь СТВ-6711".
2 Распрацоўка
ВА "Віцязь".
3 Пасажырскі
тралейбус.
4 Распрацоўка
ВА "Белкамунмаш".
5 Інтэр'ер салона
пасажырскага
тралейбуса.
6 Распрацоўка
ВА "Белкамунмаш".

14 макетчыкаў); НВА “Тары-зонт” — 10 чалавек (8 дызай-нераў і 2 канструктары); ЗАТ “Атлант” — 6 чалавек (1 ды-зайнер і 5 архітэктараў). Ад-нак асобныя прадпрыемствы, як ужо адзначалася, маюць мінімальныя дызайнерскія сілы — аднаго спецыяліста на ўсё прадпрыемства.

Такім чынам, даводзіцца зрабіць выснову, што дызайнер-скія службы прамысловых прадпрыемстваў рэспублікі, за рэдкім выключэннем, не ўкам-плектаваныя як па колькасна-му, так і па прафесійнаму скла-ду. На жаль, у апошні час коль-касць дызайнераў у прамысло-васці не павялічвалася, а, наад-варот, памяншалася. На шэра-гу прадпрыемстваў дызайн-службы былі зліквідаваны, штат спецыялістаў-дызайнераў скарачаўся.

Аднак трэба сказаць, што нягледзячы на сённяшнія не-спрыяльныя ўмовы для раз-віцця дызайну ў нашай краі-не, беларускім дызайнерам усё ж удаецца часам плённа працаваць і ствараць штосьці значнае. Гэта паказалі вынікі апошняга конкурсу на прысу-джэнне прэміі Савета Міністраў Рэспублікі Беларусь у галіне дызайну. Характэрна, што прэміі атрымалі дызайне-ры, якія прапуюць менавіта на прадпрыемствах прамысло-васці Беларусі: ВА “Белкамун-маш” — за распрацоўку паса-жырскага тралейбуса (аўтары Ф.Ф.Гукайла, В.І.Кісялёў, Г.В.Курнєвіч, В.Ф.Лашкевіч, І.І.Сафонаў), ВА “Віцязь” — за распрацоўку тэлевізара мадэлі “Віцязь СТВ-6711” (аўтары А.В.Барысавец і В.В.Выкаў), ВА “Гомсельмаш” — за рас-працоўку комплексу машын для ўборкі буракоў, кармавых і зернявых культур на базе універсальнага энергетычнага сродку УЭС-250 “Палессе” (аўтары В.А.Шурынаў, А.У.Пань-коўскі, С.А.Федаровіч, А.А.Дзю-жаў, Е.Н.Грыгор’еў).

Мадэль згаданага тралейбу-са выяўляе найноўшыя тэндэн-цыі ў праектаванні транспарт-ных сродкаў павышанай умяш-чальнасці. Абдыкальныя фор-мы і сілуэт машыны з плаўнай

крывізнай паверхняў, скругле-ным ветравым і плоскім заднім шклямі ствараюць вы-разны вобраз аб’екта. Тралей-бус вылучаецца дынамічнай формай галоўнага і прычাপно-га звёнаў кузава з паласой шклення, якая праходзіць уз-доўж усёй бакавой паверхні. Складаныя дзверы з павяліча-най плошчай шклення, шыро-кія ўваходы і адсутнасць пры-ступак, а таксама магчымасць дадатковага нахілення права-га боку ўсяго тралейбуса на прыпынках забяспечваюць зручнасць пасадкі і высадкі па-сажыраў.

Віцебскі тэлевізар мае ары-гінальную кампазіцыю асноў-ных функцыянальных элемен-таў. Самае незвычайнае тут — вырашэнне зоны кіравання ў верхняй частцы корпуса, што, па-першае, пакідае чыстай пя-рэдняю паверхню тэлевізара, а па-другое, робіць вельмі зруч-ным карыстанне апаратам. Зона кіравання сумяшчаецца з зонай індывідуальнасці, дзе размеш-чаны фотапрыёмнік і індывіду-альны дзяжурнага рэжыму. Кор-пус тэлевізара ў ніжняй част-цы пераходзіць у невысокі по-дыум, што надае форме аб’екта завершанасць і выразнасць.

У распрацоўцы комплексу машын, зробленай у Гомелі, кампазіцыя формы адпавядае сучасным тэндэнцыям фор-маўтварэння высокаэфектыў-най сельскагаспадарчай тэхнікі. Пластыка формы асобных машын, якія ўвахо-дзяць у комплекс, арганічна звязана з канструкцыйнымі асаблівасцямі мноства вузлоў і агрэгатаў, якія мае кожная з іх. Кампазіцыйная цэлас-насць формы машын грунту-ецца на структурна-пластыч-ных і прапарцыйных сувязях паміж іх элементамі і пасля-доўнай падпарадкаванасці асобнага агульнаму.

Але такія поспехі нашых дызайнераў былі дасягнуты, можна сказаць, насуперак сё-няшнім неспрыяльным умо-вам развіцця дызайну ў краі-не. І яны не павінны нас зас-пакойваць. Неабходна дзейсна палешчыць агульнае становіш-ча дызайну, зрабіць нейкія

значныя крокі да таго, каб ён паўнакроўна ўвайшоў у сістэ-му айчынай прамысловасці.

Эпоха рынкавай эканомікі вымагае тытанічных сілаў для выжывання і адаптацыі ды-зайну ў новай эканамічнай сітуацыі. Дызайнерам трэба сканцэнтравана творчыя нама-ганні на прыярытэтных кірун-ках, распрацоўка якіх можа даць эканамічны і сацыяльна-культурны эффект. Пашырылі-ся традыцыйныя межы дызай-нерскага праектавання. Наспе-ла неабходнасць рэальнай на-вукова-метадычнай дапамогі дызайнерам-практыкам у рас-працоўцы інавацыйных праек-таў, здольных паспяхова кан-кураваць на замежных рын-ках. А значыць — і неабход-насць новых метадыкаў ды-зайн-дзейнасці, пільнай увагі да праблем маркетынгу, ме-неджменту і бізнесу.

Патрэбна дызайнерам і но-вая рынкавая філасофія, ары-ентаваная не на ідэальны пра-ект-карцінку, а на канчатко-вы спажывецкі вынік, на та-варнасць сваёй прадукцыі. Рынкавая філасофія жадае ба-чыць у дызайнеры не толькі мастака-творцу, але і прадп-рымальніка, мае на ўвазе аб-яднанне дызайну з маркетын-гам. Трэба шукаць і выкары-стоўваць незапоўненыя спа-жывецкія нішы, прапаноўваць ідэі новых тавараў і ініцыя-тыўныя праекты.

Найбольш эфектыўны шлях выкарыстання дызайну ў сё-няшніх умовах — падключэн-не яго да выканання дзяржаў-ных навукова-тэхнічных, сацы-яльных і інавацыйных праграм, напрыклад, такіх, як комплек-снае пераўтварэнне сяла, рэа-білітацыя інвалідаў, стварэнне асяроддзя для дзяцей, канвер-сія, экалогія (асабліва пасля Чарнобыля) і новыя тэхналогіі.

Паўстала задача даць наву-кова абгрунтаваны прагноз раз-віцця сферы дызайну, выпраца-ваць эфектыўную стратэгію пе-раходу беларускага дызайну да рынку. Трэба шукаць усе маг-чымасці для эфектыўнага вы-карыстання творчага патэнцы-ялу дызайну ў прамысловасці краіны, якая адраджаецца.

Дыскаграфія

“НАМ С ТОБОЮ БЫЛО SUPER”. Група “Леп-риконсы”. МС. (р) 2000. “Союз”, SZ 1206-00. Запіс — студыя “Рок-академія”. Гукарэжысёры Ге-надзь Сыракваш, Кірыл Есіпаў. Выпускаючы пра-дзюсер Сяргей Аўдзееў.

Гэты альбом — з ліку тых выданняў выключ-на пацяшальнага характару, якія адрасаваны най-больш юнай і непераборлівай аўдыторыі — пад-леткам. Адсюль — адпаведная тэматыка песень і надзвычай простая, калі не сказаць — прымітыў-ная музычная мова. “Леприконсы”, такім чынам, з’явіліся чарговай маладзёжнай модай. І добра, калі не на адзін, як яно найчасцей бывае, сезон. Пры гэтым нельга не адзначыць, што падлеткі — найбольш шырокая аўдыторыя слухачоў, якая вельмі актыўна ўплывае на тыражы. У гэтым сэнсе “Леприконсы”, безумоўна, трапілі ў яблыч-ка: камерцыйны поспех падобнай музычнай прадукцыі, як кажуць, гарантаваны загадзя.

Казаць жа пра нейкія мастацкія вартасці пе-сень групы не мае сэнсу: гэтага ў творчым да-робку ансамбля практычна няма. Можна адно хіба казаць пра ўменне лідэра групы, аўтара тэк-стаў ды музыкі Іллі Міцко, адчуваць запатраба-ваны патэнцыяльны набывоў альбому і мак-сімальна злучыць іх з уласным жыццёвым дос-ведам. Што, дарэчы, было не так і складана: па ўзросту сам Ілля, як і рэшта ўдзельнікаў калек-тыву, не нашмат старэйшы за тых, хто пераваж-на і слухае іх песенькі.

Той жа факт, што “Леприконсы” ўслед за гру-пай “Ляпис Трубецкой” знешне лёгка ўпісаліся ў расійскі поп-рынак, не найлепшым, зразумела, чы-нам сведчыць пра агульны ўзровень таго рынку, хоць цалкам адпавядае гадамі выпрацаваным за-конам музычнага шоу-бізнесу: рынак павінен аб-наўляцца бесперапынна. Кажучы пра “Леприкон-сов” як пра моду сезона, варта перш-наперш самім удзельнікам групы ўжо сёння задумацца над тым, якімі яны будуць заўтра. Бо, па-першае, мода не-пазбежна зменіцца, і на месца гэтых няхітрых пе-сенек прыйдуць яшчэ больш прымітыўныя. Гэтыя ж адразу забудуцца. Па-другое, “Леприконсы” — не такія ўжо дасведчаныя музыканты, каб, здабыў-шы імя, маглі б хутка пераарыентавацца і выдаць нешта прынцыпова іншае па ўзроўню і якасці. Падрастуць яны, пасталець і зменіцца аўдыторыя, і з ранейшым багажом ансамбль зробіцца нікому не патрэбным. На жаль, гэта — рэальнасць, пазбег-нуць законаў якой удаецца мала каму.

Вось чаму проста мала веры ў тое, што “Леп-риконсы” адолеюць выступаць у часе. Бо адна спра-ва спяваць “Нам с тобою было супер”, зусім іншая — зрабіцца сапраўднымі супер-музыкантамі, здольнымі кіраваць аўдыторыяй пры дапамозе мовы мастацтва, музыкі, а не карыстаючыся тан-нымі, вяхай і пчырымі, прыёмамі.

Зінаіда НЕСЦЯРОВІЧ.

“ВОЛЬНЫЯ ТАНЦЫ: НОВАЯ АЛЬТЭРНА-ТЫВА”. Розныя выканаўцы. CD. (р) 2000. ВМА group, ВМА 002. Саўндпрадзюсер Генадзь Сы-ракваш. Прадзюсеры Віталь Супрановіч, Сяргей Бялевіч.

Назва новага альбому з заснаванай летась се-рыі “Вольныя танцы” выглядае даволі шматабя-цальна. Можна разумець, што складальнікі альбо-ма паставілі мэтай прадставіць слухачам самае новае, што толькі нарадзілася, праклянулася з не-траў беларускага рок-андэрграунду. Інакш кажучы, праграму альбому мусілі скласці творы ў вы-кананні тых маладых, малавядомых пакуль музы-кантаў, хто будзе дыктаваць моду і густы заўтра.

На вялікі жаль, мушу канстатаваць: як і ў выпадку з першымі “Вольнымі танцамі”, ідэя аль-бома, сама па сабе ўдзячная і надзеёная, зместам была падтрымана вельмі слаба. Бо альтэрнатыва, па вялікаму рахунку, — не проста нешта такое, што істотна адрозніваецца ад ужо існуючага ў мастацтве і адаптаванага грамадствам. Гэта, ап-рача іншых чыннікаў, — яшчэ і ў пэўнай ступені выклік. Калі хочаце — свядомая, пралічаная пра-вакацыя, якая скіравана не толькі на тое, каб эле-ментарна звярнуць на сябе ўвагу, але яшчэ і зла-маць тыя штампы, якія завалодалі (у нашым вы-падку) музычным рынкам. Альтэрнатыва — гэта новыя, часам парадасальныя ідэі і спосабы іх увасаблення, нечаканыя прапановы і эксперымент, пошук у галіне выказвання і сродках аносін з аў-дыторыяй праз новыя калі не мову, дык музычны дыялект. Калі ставіцца да гэтага альбому мена-віта з такіх пазіцый, сапраўднай альтэрнатывы ў альбоме прадстаўлена няшмат.

Па-першае, гэта песня “Wild Thing” групы “Long Play”, у якой цікава і дасціпна перамешаны цытаты са шлягера англійскай групы “The Troggs” з мелодый беларускай народнай песні. Каб жа гэты твор быў яшчэ зрэалізаваны на належным узроўні (аранжыроўка і выкананне), ён смела мог бы прэтэндаваць на статус сапраўднага шлягера. Дарэчы, на сцэне “Long Play” так і выглядае, і гу-чыць: як цалкам самадзейная каманда.

Па-другое, гэта песня “Agu, vesna” групы “Ur’ia”. Гэта — новы праект нястомнага Юрыя Выдронка, яўна зарыентаваны на здабыткі напрам-ку world music. У аснове песні — традыцыйная веснавая папёўка, музычны фон якой сапраўды міжнароднага напаўнення. Але, думаецца, Выдро-нак мусіць яшчэ шмат папрацаваць над даклад-насцю ўвасаблення задуманага: аранжыроўка ча-сам перагружана настолькі, што асобныя музыч-ныя партыі зліваюцца ў нешта адно няўдзячнае.

З пэўнай нацяжкаю на альтэрнатыву можа прэ-тэндаваць песня “Пад елкай” у выкананні групы “Бязь білета”. Аўтарскі твор у стылі “а ла фолк”, але ў не зусім традыцыйнай аранжыроўцы, хоць і з адчувальнымі “песняроўскімі” ноткамі.



Вось, бадай, і ўсё. Ну, можа, як альтэрнатыву пераважна кепскім па якасці запісам і аранжыроўкам беларускіх груп варта было б разглядаць вельмі прафесійнай якасці запіс песні “Я” беларускамоўнай групы з Польшчы “R.F.Braha”. Але прафесійнасць — гэта не новая альтэрнатыва самадзейнасці, а — старая.

Рэшта ж твораў у альбоме — або даўно вядомыя песні (“Радзі Свобода” аж з 1990 года) і выканаўцы (“Нейро Дюбель”, “Новае Неба”, “Крыві”, “Палац”, “N.R.M.”), або нешта невыразнае па форме (“Нарру Гасе”), безнадзейна традыцыйнае (“Лявоны”) ці проста самадзейнае па выкананню і зусім незразумелае па ідэі (“Exist”).

Магчыма, прысуд такі занадта жорсткі. Але навошта двойчы станавіцца на тых ж самых граблі? Фактам застаецца тое, што, з аднаго боку, вядомыя сёння калектывы свае заяўкі на альтэрнатыву склалі ўжо колькі часу таму і могуць абвясціць сёння хіба што самі сябе; з другога, значнай колькасці калектываў з сапраўднымі альтэрнатыўнымі ідэямі ў беларускай рок-музыцы проста няма!

Вось чаму станючы сэнс заяўкі складальнікаў альбома (а не прадзюсераў — прафесійны прадзюсер з самадзейнасцю не працуе!) бачыцца хіба толькі ў тым, што яны паказалі: альтэрнатывы таму, што ёсць, няма, а прадстаўленыя калектывы ў афіцыйным эфіры не гучаць часта не таму, што яны нібыта ідэалагічна забароненыя, а таму, што гэта лепш не слухаць з прычыны нізкай агульнай якасці.

І на заканчэнне — зноў пра яе, альтэрнатыву. Якасць увасаблення вокладкі альбома — яскравы прыклад таго, як не варта прапанаваць на рынку тавар: невыразнасць, бякласць колераў — сапраўднае альтэрнатыва магчымаму камерцыйнаму поспеху выдання. На жаль...

Дз.МУХАВЕЦ.

“УВАХОД ВОЛЬНЫ”. Група “Цмокі”. CD. (p) 2000. Дэманстрацыйнае выданне.

Апошнім часам усё часцей даводзіцца сустракаць запісы айчынных выканаўцаў, зробленыя быццам бы для задавальнення нейкіх незразумелых староннім людзям уласных амбіцый. Наогул гэта дзейнічае даволі добра: дастаткова нібыта паміж іншым прамовіць нешта накшталт “А вось на нашым першым альбоме...”, як з табой напэўна пачнуць размаўляць па-іншаму, з большай павагай. Ды часта пад словамі “першы альбом” трэба разумець тыражаваны ў фармаце CD запісы, агульная лічба якіх рэдка дасягае ста штук. Так, адно сувенір на памяць. Менавіта тады варта казаць пра такія альбомы як пра выключна дэманстрацыйныя, а не тыражныя. Розніца паміж імі — надзвычай істотная.

Альбом групы “Цмокі” — з ліку тых самых, дэманстрацыйных. Па-першае, не згаданы выдавец. Па-другое, дыск гэты — яўная так званая “нарэзка”, г. зн. раздрукаваныя, бы на прынтэры, запісы, што ў цяперашніх умовах зрабіць і не так дорага, і не так складана. Па-трэцяе, уласна музычная якасць прапанаванага матэрыялу можа разглядацца выключна з пазіцыі самадзейнай рок-творчасці. Думаю, “Цмокі” зварок выбралі менавіта такі спосаб пазнаёміць аўдыторыю з улас-

нымі песнямі: па-сапраўднаму тыражаваны альбом наўрад ці зацікавіў бы нават найбольш гарачых прыхільнікаў айчыннага рока.

Так што сваю задачу — дэманстрацыю творчага патэнцыялу групы — гэты альбом, безумоўна, выканаў. Пакуль што “Цмокі” з’яўляюцца калектывам не безнадзейным у творчым плане, але вельмі сырым у прафесійным. Праўда, часта здаецца, што ў прамежак паміж выданнем дэма-запісаў і сапраўднага тыражнага альбома праходзіць пэўны час, за які група паспявае ўдасканаліць уменне і выйсці на прынцыпова іншы ўзровень майстэрства. Групе “Цмокі” хочацца пажадаць толькі гэтага. А яшчэ — каб альбом “Уваход вольны” не стаўся для яе ўдзельнікаў усяго толькі мілым успамінам пра тое, чым яны бавіліся ў маладосці.

Дз.МУХАВЕЦ.

“АЛЕКСАНДРА И КОНСТАНТИН”. CD. (p) 2000. Дэманстрацыйнае выданне.

Гэты кампакт-дыск з запісамі ўдзельнікаў дуэта з Барысава — таксама з серыі так званых дэманстрацыйных, якія выдаюцца звычайна невялікімі тыражамі з выключна рэкламнымі мэтамі. У продаж яны не паступаюць і змяшчаюць, як правіла, ад трох да сямі-васьмі твораў, якія найбольш годна паказваюць клас выканаўцаў, іх манеру і рэпертуар.

Дует “Александра и Константин” быў вядомы ўжо ў колах спецыялістаў гады з тры назад. Невялічкага росту, прывабная Аляксандра Кірсава (тыпаж класічнай спявачкі амерыканскага кантры) мае моцны, упэўнены голас і вялікія здольнасці падрабляць манеру кантры-спеваў у стылі “Нэшвіл-саўнд”, спяваць блюз і часам нават джаз. Гітарыст Канстанцін Драпеца з кожным годам нарошчвае клас і ўмела акампануе вакалісты. Нагледзячы на сціплы арсенал, дуэт, тым не менш, гучыць поўна і робіць вельмі прыемнае ўражанне. Сёлета барысаўчане выйшлі ў фінал тэлевізійнага конкурсу “Зорная ростань” і падзялілі на ім другое месца, у якасці прызга атрымаўшы магчымасць запісаць на студыі Нацыянальнай дзяржтэлерадыёкампаніі сапраўдны, поўнааб’ёмны альбом.

У яго напэўна будуць уключаны і некаторыя з песень, што ўвайшлі ў гэты дыск. У асноўным Аляксандра спявае так званыя кавэр-версіі вядомых заходніх хітоў — амаль дакладна “знятыя” копіі арыгінальных твораў. Іх на дэма-дыску пяць, з іх ліку найбольш удала ўвасобленымі здаліся мне “If You Need Me” і джазавы стандарт “Dream a Little Dream Of Me”. Але вось выкананне старадаўняга беларускага напева “Ой, арол ты арол...” — гэта вельмі сур’ёзная і вартасная работа. Песня цудоўна адпавядае вакальнай манеры Аляксандры, гучыць небанальна і надзвычай арыгінальна, не трацячы пры гэтым спрадвечнай мастацкай каштоўнасці. Думаецца, удзельнікам дуэта варта было б большую ўвагу скіроўваць менавіта ў гэты бок, не паўтараючы амерыканцаў (бо ўсё адно лепш за іх не праспяваеш), а спрабаваць распрацоўваць уласнае, беларускае “кантры”. Тым больш што пераканальны прыклад ёсць.

Дзмітрый ПАДБЯРЭЗСКИ.

Хроніка мастацкага жыцця

Творчыя саюзы

✓ Адбыўся ўстаноўчы сход Беларускай маладзёжнай творчай майстэрні (БМТМ), у якім узялі ўдзел прадстаўнікі Беларускага ўніверсітэта культуры, Беларускай політэхнічнай акадэміі, Белдзяржуніверсітэта, Беларускай акадэміі мастацтваў. Старшынёй новага творчага згуртавання абраны кіраўнік Цэнтра сучаснага стылю і моды “Універсум-модэльс” Саша Варламаў.

Дні культуры

✓ На пачатку верасня ў Беларусі прайшлі Дні культуры Кітая, у праграме якіх выстаўка жывапісу і графікі ў Нацыянальным мастацкім музеі, выступленні народнага мастацкага ансамбля Кітайскага тэатра оперы і балета ў Белдзяржфілармоніі, Салігорску, Баранавічах, Мар’інай Горцы і Лідзе і іншыя мерапрыемствы.

Юбілей

✓ Элегантны Серж (І.Забара), імпульсіўны Марк (С.Журавель) і інфантыльны Іван (В.Манаеў) з камедыі “ART” па п’есе французскага драматурга Я.Рэаа летам гэтага года ў 50-ы раз за два гады выйшлі разам на сцэну. Пастапоўку ажыццявіў знакаміты Мікалай Пінігія у Малым тэатры.

Фестывалі

✓ Завяршыўся V Міжнародны тэатральны фестываль “Белая Вежа”. Гран-пры сярод драматычных тэатраў атрымаў спектакль “Князь Вітаўт” Нацыянальнага акадэмічнага тэатра імя Янкі Купалы. У лялечнікаў гран-пры паехаў у Італію. Лепшымі акцёрамі-лялечнікамі фестывалю названы прадстаўнікі Магілёўскага тэатра лялек Галіна Барысава і Мікалай Сцешыц, а ў драматычных артыстаў журы ўпершыню лепшых не назвала. Прызвы глядацкіх сімпатый атрымалі Сяргей Пяткевіч (Брэсцкі тэатр драмы і музыкі) і Кэрал Бланк (Францыя). Уручаны таксама дыпламы журы і спецыяльныя прэміі.

✓ У пачатку верасня ў Крыме прайшоў фестываль “Песні мора”, які сёлета быў прысвечаны народнаму артысту СССР Юрыю Багацікаву і складаўся з ягоных творчых вечароў. Для ўдзелу ў свяце быў запрошаны ансамбль “Сябры”, выступленні якога адбыліся ў Феадосіі, Еўпаторыі, Алушце, Керчы і іншых гарадах Крыма.

✓ У японскім горадзе Таяма прайшоў Сусветны фестываль дацянчых тэатраў “Мы будзем будучыню”. У лік дваццаці-пяці калектываў пасля адбору 72 відэазапісаў трапіў тэатр-студыя “Надзея” пры Рэспубліканскім тэатры юнага глядача са спектаклем “Чарнобыльская малітва”.

✓ Спектакль Беларускага дзяржаўнага акадэмічнага тэатра імя Якуба Коласа “Шагал, Шагал...” па п’есе В.Драждова адзначаны галоўным прызам Міжнароднага тэатральнага фестывалю ў Эдынбургу (Вялікабрытанія). Фестываль адбыўся ў жніўні

і сабраў трупы з Англіі, Шатландыі, ЗША і іншых краін.

✓ У Краснадары (Расія) прайшоў Міжнародны фестываль тэатраў лялек, удаел у якім бралі шэсць тэатраў з Расіі, тэатры Германіі, Арменіі. Нашу краіну спектаклем “Прыгоды алавянага салдаціка, пастушкі і камінара” прадстаўляў Дзяржаўны тэатр лялек Беларусі.

✓ Міжнародны фестываль анімацыйнага кіно “Анімафэўка-2000” у канцы верасня прайшоў у Магілёве. Запрошаны былі госці з краін-суседак Беларусі.

✓ Тры дні ў Барысаўскім раёне праходзіў рэгіянальны фестываль аўтарскай песні “Шматгалоссе-2000”, у якім удзельнічалі амаль чатырыста спевакоў з Беларусі, Масквы, Смаленска. Гран-пры атрымаў выканаўца ўласных песень з Мінска Аляксандр Чумакоў. Сярод лаўрэатаў у розных намінацыях — Зоя Курак, Аляксандр Порах, Мікалай Сурыкаў (Мінск), Віктар Кулікоўскі (Мінская вобласць).

✓ У чатырох нямецкіх гарадах зямлі Паўночны Рэйн-Вестфалія з 12 па 24 верасня прайшла “Германа-беларуская музычная восень”, у якой з беларускага боку бралі ўдаел Мінскі аэстрадна-сімфанічны аркестр, салісты Нацыянальнага тэатра оперы і Белдзяржфілармоніі, а таксама студэнты Беларускай акадэміі музыкі.

✓ У верасні ў Мінску прайшоў II Міжнародны фестываль перформансу “Навінкі-2000” з удзелам перформансістаў з Германіі, Ізраіля, Іспаніі, Літвы, Польшчы, Японіі, Швецыі, Ірландыі, Чэхіі і Беларусі.

Конкурсы

✓ Спявачка Нацыянальнага акадэмічнага тэатра оперы Беларусі Алена Сало ўдастоена першага прызга на III Міжнародным конкурсе спевакоў у Стамбуле (Турцыя). Яшчэ дзве беларускія канкурсанткі — Эльвіра Рыжановіч (Нацыянальны акадэмічны тэатр оперы) і Людміла Лазарчык-Сахацкая (Беларуская дзяржаўная філармонія) — узнагароджаны дыпламамі.

✓ У Кіеве прайшоў X Міжнародны конкурс маладых выканаўцаў “Словя’нскі базар”, у якім брала ўдзел семнаццацігадовая брэстаўчанка Святлана Вежняявец. Ёй прысуджана II прэмія — “Сярэбраны баян” — і прыз у 2000 DM. Гран-пры быў падзелены паміж Дато Худжадзе (Грузія) і Фен Жулі (Кітай).

✓ У Італіі прайшоў Міжнародны конкурс “Рафаэле Калача”. Сярод пераможцаў дзве студэнткі Беларускай акадэміі музыкі. Гран-пры (мандаліна “Калача”) і першая прэмія (мандаліна сола) у Кацярыны Пракопчык. Лаўрэатам II прэміі стала Алена Дзікавіцкая.

Выстаўкі

✓ У Віцебскім абласным краязнаўчым музеі прапавала выстаўка “Рознае”, на якой былі прадстаўлены тэатральныя лялькі мастакоў тэатра “Ляль-

ЦМОКІ



ка" Ганны і Алеся Сідаравых. Тут можна было сустрэць персанажаў з "Дзеда і Жоравы", "Ладзеі рослачы", "Прыгод трох парсючкоў" і іншых спектакляў, а таксама пазнаёміцца з эскізамі да спектакляў і жывапісам. Паказвала свае малюнкi з вершамі і дачка Сідаравых Марыя.

✓ 6 верасня ў Малой зале Полацкага гісторыка-культурнага запаведніка закрылася выстаўка скульптуры і графікі мінчаніна Валерыя Каласінскага пад назвай "Вяртанне Стэфана Баторыя".

✓ У Гомелі прайшла персанальная выстаўка твораў мастака Мікалая Кулеша, асноўнымі жанрамі творчасці якога з'яўляюцца пейзаж і нацюрморт.

✓ 14 верасня ў Рэспубліканскай мастацкай галерэі адкрылася выстаўка, якая знаёміць з творчасцю навучэнцаў спецыяльных мастацкіх устаноў краіны, аб'яднання маладых мастакоў і мастацтвазнаўцаў Беларускага саюза мастакоў, членаў Саюза да 35 гадоў. Прапанаваны як традыцыйныя віды мастацтва, так і сучасныя.

✓ "3 класікі беларускага мастацтва" — так назвалі супрацоўнікі мінскай галерэі "La sandr" выстаўку твораў знакамітага беларускага жывапісца Івана Ахрэмыча, мастака, творы якога ведае кожны. Гэта — "Абарона Брэсцкай крэпасці", роспісы ў Доме ўрада, Тэатры юнага глядача, Доме дружбы, Тэатры оперы і балета.

✓ Першая адметнасць выстаўкі ў Рэспубліканскай мастацкай галерэі — усе ўдзельнікі нарадзіліся пачынаючы з гадоў таму і сёння ўсе яны — юбіляры. Назва экспазіцыі — "Паўстагоддзя са стагоддзем". Жывапіс, графіка, дэкаратыўна-прыкладное мастацтва, скульптура, шкло, фарфор, кераміка — усё гэта было ў залах галерэі. Вось імёны некаторых пачынаючых, творы якіх стварылі своеасаблівы фрагмент панарамы беларускага мастацтва апошняй чвэрці XX стагоддзя: Таццяна Арцёмава, Леанід Рыжкоўскі, Тамара Кіршчына, Валерый Міхалюк, Уладзімір Чурыла, Аляксандр Каструкоў і інш.

✓ У Брэсцкім абласным краязнаўчым музеі прайшла выстаўка сямі маладых мясцовых мастакоў. У жывапісе, кераміцы, батыку, габеленах — усюды сонца. Экспазіцыя мела назву "Сонца".

✓ Працягам цыкла выставак "Беларускае мастацтва 90-ых" у Музеі сучаснага мастацтва (Мінск) стала экспазіцыя твораў 30 мастакоў — "Тэкстыль, шкло".

✓ У Эш-сюр-Альзеце (герцагства Люксембург) прайшла выстаўка фотаработ, прысвечаных беларускай глыбінцы (Дзятлава Гродзенскай вобл.). Аўтары работ — Іва Васі і Рэнэ Гілен, якія двойчы наведвалі Дзятлава.

✓ Напярэдадні Дня незалежнасці Украіны ў Музеі сучаснага мастацтва была разгорнута экспазіцыя твораў мастакоў Ровенскай вобласці краіны-суседкі. 25 членаў мастакоўскай арганізацыі Украіны прапанавалі свае лепшыя творы жывапісу, скульптуры, дэкаратыўна-прыкладнага мастацтва і інш. Выстаўка мела назву "Зямля Пагарыння".

✓ У Нацыянальнай бібліятэцы Беларусі экспанавалася выстаўка работ мастака Леаніда Марчанкі (1941—1996). Яе склалі акварэлі, афорты, літаграфіі. Цэнтральнае месца займалі афорты з серыі "Мой край азёрны".

✓ У рамках фестывалю мастацкай фатаграфіі "Сутокі" ў Нацыянальным музеі гісторыі і культуры Беларусі працавала выстаўка "Беларускі фотаальбом. Майстры айчыннага фотаздымка канца XIX — пачатку XX стагоддзя". Дэманстраваліся работы Я.Булгака, М.Напельбаума, Я.Міранскага, А.Прушынскага. Завяршыўся паказ 24 верасня.

✓ На працягу месяца ў школе мастацтваў Маладзечна экспанаваліся каля пачатку XX стагоддзя і накідаў — вынік удзелу ў пленэры, прысвечаным Фердынанду Рушчыцу, мясцовых мастакоў Кастуся Харашэвіча, Міколы Аўчыніківа, Рыгора Мяжуева.

✓ У выставачнай зале Гомельскай абласной арганізацыі Саюза мастакоў напрыканцы лета адкрылася экспазіцыя дыпломных работ выпускнікоў мясцовага мастацкага вучылішча.

✓ У музеі-сядзібе "Пружанскі палацык" прайшла выстаўка твораў брэсцкага мастака Іосіфа Крупскага. Экспанавалася дваццаць работ.

✓ У Гродзенскай мастацкай галерэі "У майстра" прайшла першая персанальная выстаўка графічных работ Алены Кузняцовай. Творы выкананы ў тэхніцы каліровай графікі. Экспанаваліся таксама і дэкаратыўныя работы.

✓ У выставачнай зале Гродзенскай абласной арганізацыі Саюза мастакоў у верасні адкрылася экспазіцыя жывапісу і фота Віктара Залецкага, які не дажыў да сваёй першай выстаўкі.

✓ "У пошуках жанчыны" — так назваў сваю першую выстаўку ў Мінску знакаміты ў свеце магільскі фотамастак Аляксандр Ліцін. Ён старшыня фотаклуба "Магілёў" і кіраўнік творчай групы "Студыя 3 plus", удзельнік больш за 150 выставак.

✓ У Браслаўскім краязнаўчым музеі была падрыхтавана экспазіцыя, прысвечаная 100-гадоваму юбілею знакамітага земляка, мастака Пётры Сергіевіча. Паказаны пятнаццаць жывапісных і графічных работ з фондаў музея, асабістыя рэчы мастака.

Пленэры

✓ Пасёлак Слабада Смалявіцкага раёна стаў месцам правядзення Рэспубліканскага пленэру мастакоў-разьбяроў, прысвечанага памяці разьбяра Анатоля Маголіна. Ініцыятарам і арганізатарам творчай сустрэчы стаў загадчык мемарыяльнага комплексу "Курган Славы" Вячаслаў Пятровіч. Драўляныя скульптуры ўдзельнікаў пленэру ўпрыгожаць плошчу перад гандлёвым цэнтрам Слабады.

✓ У шосты раз у Магілёве прайшоў Міжнародны пленэр маладых мастакоў з удзелам сямі дзяўчат-студэнтаў з Францыі, Аўстрыі, Германіі, Канады, Беларусі (выхаванкі Магілёўскай мастацкай школы і яе выпускнікі). Завяршыўся пленэр вялікай выстаўкай у абласным цэнтры.

✓ Мастакі з Беларусі, Украіны (Чарнігаў), Расіі (Санкт-Пецярбург, Бранск) бралі ўдзел у Міжнародным пленэры ў Тураве, прысвечаным старажытнаму гораду і асветніку Кірылу Тураўскаму. Працягваўся пленэр дваццаць дзён.

Цырк

✓ "Сёння і штодзённа" — назва праграмы, якую адкрывае сезон Мінскі цырк. Упершыню глядачы ўбачаць дрэсіраваных кракадзілаў. Сёлетні сезон будзе

(Заканчэнне на стар. 56.)

Summary

Uladzimir Konan. "Artistic Culture of Belarus of the Renaissance Age" (p. 2).

Continuation of the publication (beginning in Nos. 7, 8, 2000).

"My Theatre" (p. 8)

The section dedicated to the 80th anniversary of the Yanka Kupala National Academic Theatre carries monologues of the Theatre's actors Auhust Milavanaw, Mikalai Kirychenka, Aliaksandr Hartsuyew, Henadz Harbuk, Zoya Bielakhvostsik, Liliya Davidovich, Maryia Zakharevich.

Liudmila Hramyka. "Getting to Know" (p. 14).

At the end of the last May, the "Lialka" (Puppet) Belarusian Theatre gave a few guest performances in Minsk. Among them was one of the latest productions of the Vitsiebsk theatre "The Boat of Despair" (after Uladzimir Karatkievich).

Aliaksey Kharak. "From Flower To..." (p. 16); Natallia Zubrovich. "Between Two Worlds" (p. 16); Ala Haleta. "Through the Window" (p. 20).

Last year in October—December, under the auspices of the European Humanities University, the Republican Art Gallery held Valery Piesin's solo exhibition "Flower in the Window". Three young authors, students of the University, share their impressions and thoughts about the artist's creative work. It is their debut as art critics in the magazine.

Aleg Sudliankow. "To Go Beyond the Bounds of the Ordinary" (p. 22).

Among the graphic artists who graduated from the Belarusian Academy of Arts in the 90s, there are a few people united by their adherence to the technique of intaglio printing. One of them is Yuri Yakavienka of Grodno.

Natallia Hulidava. "People and Things in Yu. Pen's Works" (p. 24).

The Vitsiebsk artist Yuri (Yudel, Yehuda) Pen (1864—1937), portrait-painter and author of genre pictures, did not give up the principles of the academic school. To some extent, he continues the traditions of the Peredvizhniki (Russian school of realist painters). Loyalty to tradition, however, by no means denies the artist's bright originality. He created a whole gallery of provincial types: watchmakers, tailors, bakers, cutters are depicted in their typical environment, with all the details of the world around them.

Ales Taranovich. "An Interested Look From Inside" (p. 27).

The author talks about the contemporary visual arts of Germany, their trends and organizations. In an attempt to bring the reader to understanding the question "What is to become of German art in the 21st century?", he states that society is waiting for the traditional change in art at the turn of the millennium.

Neli Biekus-Hancharova. "Sebastiao Salgado's Labourers" (p. 29).

The Brazilian photographer Sebastiao Salgado (born in 1944) ordered to the audience a series of pictures "Labourers" comprising about 150 works. His exhibition is making a tour of the whole world. In April—May it was displayed at the Warsaw "Zamek Ujazdowski" Centre of Contemporary Art.

Alena Yaskievich. "Effective Self-Sacrifice" (p. 33).

In the article dedicated to the 2000th anniversary of Christianity, the author considers Dmitry Rostovsky's spiritual quest and miraculous shrines.

Volha Uhrynovich. "Ceramics of Fire" (p. 36).

In April, at the Museum of Modern Art there was an exhibition of raku (the Japanese for delight, pleasure) ceramics. The exhibition is the outcome of the plein-air shows of ceramic artists, who demonstrate an organic combination of the creative potential of man and the natural elements — fire, water and soil.

Dzmitry Padbiarezski. "Patriots of Castle Hill" (p. 39).

Two days in June the provincial Navahrudak did not look its usual self. Once the capital of a big state, the town seemed to have been transferred to its own past. It was the scene of the festival of medieval culture, which, in a sense, can be called unprecedented.

Anastasiya Saprankova. "Mikhal Yelski as a Scholar of the Musical Art History of Belarus" (p. 41).

The first steps in the study of the instrumental (including the violin) art of Belarus were made as far back as the 60s of the 19th century by Mikhal Yelski (1831—1904), a performing violinist, composer and publicist.

Halina Bahdanava. "The Incognisant Sky of Insita" (p. 43).

The 19th century is called the age of literature and painting, the 20th — of architecture and film. Architects helped man to transform the environment of life, film directors created one of the most accurate historical chronicles. But it is in the 20th century that mankind discovered the art of insita. Its specimens are introduced at the exhibition "Light of an Unusual Art" from the funds of the National Museum of the History and Culture of Belarus.

Ryhor Shaura. "Introducing Participants of the Exhibition" (p. 45).

The author offers some biographical and critical materials concerning the participants of the exhibition "Light of an Unusual Art" — Pawlin Holtsaw, Feodosy Dudo, Vasil Zharnasiek, Mikhas Zasinets, Liliya Trakhaliova.

Yakaw Lensu. "Market Philosophy Is Not to Be Avoided" (p. 47).

The task has arisen to give a scientifically based forecast for the development of the sphere of design, to work out an effective strategy of the transition of Belarusian design to market. We should look for all the opportunities for an effective use of the creative potential of design in the industry of the country, which is being revived.

Zinaida Niestsiarovich, Dz. Mukhvets, Dzmitry Padbiarezski. "Discography" (p. 51).

Presentation of new recordings: "We Felt Super With You" — Leprechauns, "Free Dances: New Alternative" — various performers, "Free Entrance" — Tsmoki, "Alexandra and Constantine" — Aliaksandra Kirsanova (solo) and Kanstantsin Drapieza (guitar).

The issue carries "Artistic Life News" of Belarus for the past months, pages of the calendar for October.

Аўтары надрукаваных матэрыялаў нясуць адказнасць за падбор і дакладнасць прыведзеных фактаў, а таксама за эмацыйныя даныя, якія не падлягаюць адкрытай публікацыі.

Рэдакцыя можа друкаваць артыкулы ў парадку абмеркавання, не падзяляючы пункту гледжання аўтараў.

Матэрыялы, якія дасягаюцца ў рэдакцыю, павінны быць надрукаваны на машыцы праз два інтэрвалы ў двух экзэмплярах. Дасланыя матэрыялы не рэцэнзуюцца і не вяртаюцца.

У выпадку паліграфічнага браку звяртацца ў друкарню выдавецтва "Беларускі Дом друку".

Набрана і звырстана на абсталяванні, атрыманым па гранту Беларускага фонду Сораса.

Падпісана да друку з арыгінал-макета 03.10.2000. Фармат 60x90^{1/8}. Друк афсетны. Ум. друк. арк. 7,00. Ул.-выд. арк. 8,68. Тыраж 662. Зак. 1934.

Друкарня выдавецтва "Беларускі Дом друку". 220013, Мінск, пр. Ф.Скарыны, 79.

43-ім. За папярэднія сорак два на прадстаўленнях прысутнічала больш за дваццаць мільёнаў гледачоў.

Народная творчасць

✓ Мінская абласная бібліятэка імя Пушкіна прапанавала сваё памяшканне для выстаўкі работ майстроў і вучняў Цэнтра дзіцячай творчасці г. Салігорска. Экспанаваліся вырабы з саломкі, кераміка, мяккая цацка і інш. Выстаўка мела назву "Восеньскі вянок".

Старонкі календара: кастрычнік 2000

2

75 гадоў з дня нараджэння **Кацярыны Макетмаўны Русаковіч** (1925—1997), беларускага майстра мастацкага ткацтва і аплікацыі,

65 гадоў з дня нараджэння **Кіма Фёдаравіча Шастоўскага**, беларускага жывапісца.

3

70 гадоў з дня нараджэння **Уладзіміра Ільіча Чараднічэнікі** (1930—1994), беларускага кампазітара.

6

255 гадоў з дня нараджэння **Францішка Смуглевіча** (1745—1807), жывапісца, графіка, педагога, прадстаўніка класіцызму,

50 гадоў з дня нараджэння **Юрыя Антонавіча Траяна**, беларускага артыста балета, народнага артыста Беларусі.

7

235 гадоў з дня нараджэння **Міхала Клеафаса Агійскага** (1765—1833), кампазітара, літаратара, палітычнага дзеяча.

8

105 гадоў з дня нараджэння **Мікалая Сцяпанавіча Сазонава** (1895—1972), беларускага жывапісца.

10

75 гадоў з дня нараджэння **Кацярыны Гаўрылаўны Арцёменкі**, майстра пляцення мастацкіх вырабаў з саломы, заслужанага работніка культуры Беларусі.

12

135 гадоў з дня нараджэння **Міхаіла Васільевіча Анцава** (1865—1945), беларускага кампазітара, харавога дырыжора, педагога.

14

Дзень Маці.
60 гадоў з дня нараджэння **Леаніда Леанідавіча Іванова**, беларускага дзеяча самадзейнага мастацтва, дырыжора, педагога,

заслужанага настаўніка Беларусі,

50 гадоў з дня нараджэння **Вячаслава Адамавіча Захарынскага**, беларускага жывапісца.

15

50 гадоў з дня нараджэння **Анатолія Яфімавіча Кашапарова**, беларускага спевача, заслужанага артыста Беларусі.

16

90 гадоў з дня нараджэння **Пятра Пятровіча Падкавырава** (1910—1977), беларускага кампазітара, заслужанага дзеяча мастацтваў Беларусі,

75 гадоў з дня нараджэння **Мікалая Рыгоравіча Залознага** (1925—1982), беларускага жывапісца, педагога,

65 гадоў з дня нараджэння **Анатолія Дзмітрыевіча Забалоцкага**, кінааператара, заслужанага дзеяча мастацтваў Беларусі, заслужанага дзеяча мастацтваў Рэспублікі Беларусь.

17

100 гадоў з дня нараджэння **Ібрагіма Рафаілавіча Гембіцкага** (1900—1974), беларускага графіка.

20

150 гадоў з дня нараджэння **Дуіна Альфонса Баркоўскага** (1850—1906), беларускага жывапісца,

115 гадоў з дня нараджэння **Аляксандра Лаўрэнтэвіча Бурбіса** (1885—1922), беларускага грамадскага і тэатральнага дзеяча,

80 гадоў з дня нараджэння **Міхаіла Рыгоравіча Шуманскага** (1920—1982), беларускага спевача, заслужанага артыста Беларусі.

21

80 гадоў з дня нараджэння **Івана Якаўлевіча Фяцісавы** (1920—1994), беларускага жывапісца.

22

85 гадоў з дня нараджэння **Канстанціна Кандратавіча Казелкі** (1915—1989), беларускага

✓ Да 17 верасня ў Авалянай зале гродзенскага Новага замка доўжылася выстаўка кітайскага нацыянальнага касцюма.

Выданні

✓ Намаганнямі Бялыніцкага мастацкага музея імя В.К.Бялыніцкага-Бірулі выдадзены буклет "Мастакі Прыдзруцкага краю" з біяграфічнымі звесткамі і рэпрадукцыямі твораў В.Бялыніцкага-Бірулі, В.Альшэўскага, У.Панцялеева, Л.Журавовіч, П.Дамітрыядзі. Тыраж... 40 экзэмпляраў. На большы не хапіла грошай.

самадзейнага майстра-разьбіра па дрэву, заслужанага дзеяча мастацтваў Беларусі.

25

115 гадоў з дня нараджэння **Мікалая Уладзіміравіча Назарава** (1885—1942), габаіста і дырыжора, заслужанага артыста Рэспублікі Беларусь, прафесара,

75 гадоў з дня нараджэння **Леаніда Аляксандравіча Дударанкі**, беларускага жывапісца.

26

190 гадоў з дня нараджэння **Генрыха Міхайлавіча Дмахоўскага** (псеўданім Генрых Д.Сандэрс) (1810—1863), скульптара, аднаго з кіраўнікоў рэвалюцыйнага руху ў Беларусі і ў Польшчы.

28

50 гадоў з дня нараджэння **Анатолія Ільіча Гаршкавоза**, беларускага мастака.

29

95 гадоў з дня нараджэння **Барыса Якаўлевіча Вішкарова** (1905—1974), рускага акцёра, рэжысёра, педагога, заслужанага дзеяча культуры Беларусі.

30

95 гадоў з дня нараджэння **Андрэя Ануфрыевіча Бембеля** (1905—1986), беларускага скульптара, народнага мастака Беларусі,

80 гадоў з дня нараджэння **Тамары Цімафееўны Барысавай** (па мужу Мудрогіна), беларускага тэатразнаўца,

65 гадоў з дня нараджэння **Валянціна Серафімавіча Ягорава**, беларускага графіка.

31

70 гадоў з дня нараджэння **Льва Мікалаевіча Гумілеўскага**, беларускага скульптара, заслужанага дзеяча мастацтваў Беларусі,

70 гадоў з дня стварэння **Беларускай студыі оперы і балета**. У маі 1933 года рэарганізавана ў Дзяржаўны тэатр оперы і балета Беларусі.



Юрый Якавенка. Імператар. Афорт, мецца-тынта, 1999.



Юрый Якавенка. Леда. Змешаная тэхніка, 1999.

9'2000



MACTAЦTBA



Юрый Якавенка. Экслібрыс. Змешаная тэхніка, 1999.